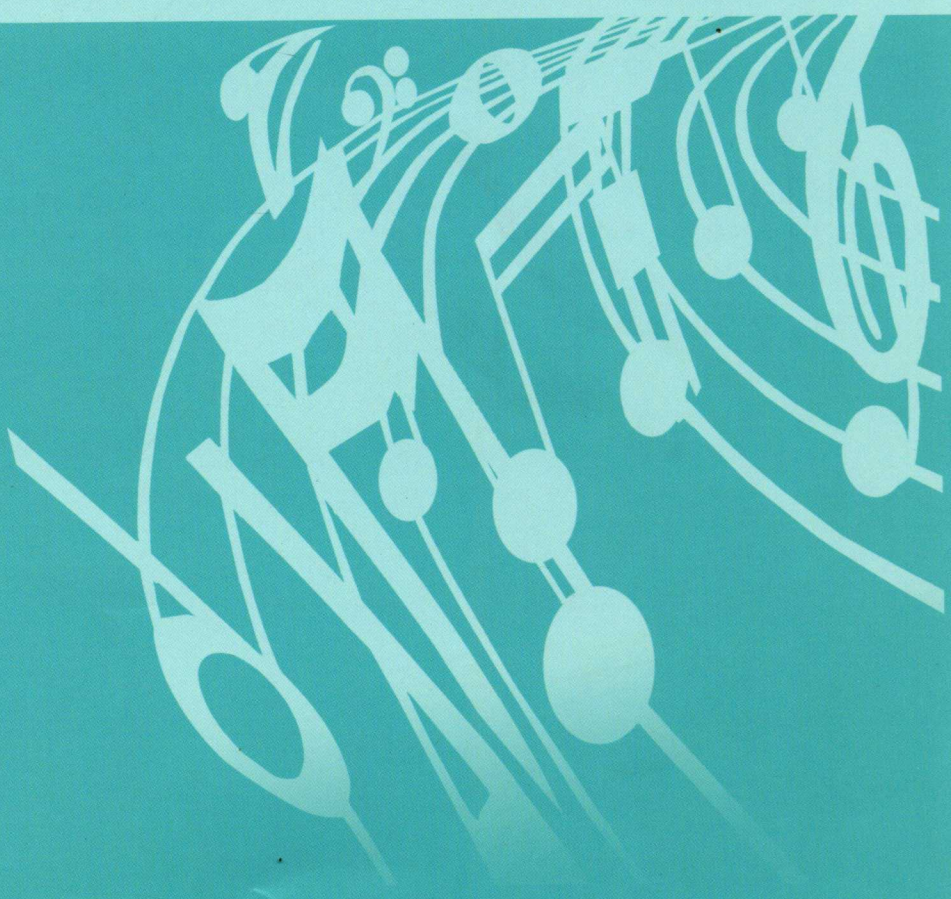
GAOJIHESHENGXUEJIAOCHENG

徐平力 编著

高级和声学教程



人民音乐出版社
PEOPLE'S MUSIC PUBLISHING HOUSE

GAOJIHESHENGXUEJIAOCHENG

徐平力　编著

高级和声学教程

人民音乐出版社 · 北京

GAOJI HESHENGXUE

图书在版编目(CIP)数据

高级和声学教程 / 徐平力编著. — 北京 : 人民音乐出版社, 2014.12

ISBN 978-7-103-04564-0

Ⅰ. ①高… Ⅱ. ①徐… Ⅲ. ①和声学—教材 Ⅳ. ①J614.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第148438号

责任编辑：徐　德

责任校对：王　珍

人民音乐出版社出版发行

（北京市东城区朝阳门内大街甲55号　邮政编码：100010）

Http://www.rymusic.com.cn

E-mail:rmyy@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京美通印刷有限公司印刷

787×1092毫米　16开　30.5印张

2014年12月北京第1版　2014年12月北京第1次印刷

印数：1-2,000册　定价：86.00元

版权所有　翻版必究

凡购买本社图书，请与读者服务部联系。电话：(010) 58110591

网上售书电话：(010) 58110654

如有缺页、倒装等质量问题，请与本社出版部联系调换。电话：(010) 58110533

前　言

同样是和声学教材，不同类型的版本侧重点不尽相同。如：和声分析，其实质是以分析为主的一门和声学教程；和声写作，则是以写作为主的和声学教程，或写作、分析二者兼而有之。所谓“高级”和声学教程，这里有两层含义，一是指理论内容方面，二是指习题写作方面。

从理论内容方面来讲，国内已出版的和声学教程大约有几百种之多，所涉及的和声内容大都是从入门（初级）讲起。这对于有一定程度（基础）的同学而言，就显得不太适合。因为往往书就这么厚，如果前面的内容多了，后面的内容就少了。此外，传统和声学理论也是在不断变化发展的。特别是在近现代的许多作品中，就大小调和声而言并未消亡，至今还有许多作曲家采用这种音高关系体系来进行创作，也有许多经典的作品在不断问世。我们如果能够把这部分内容加进去，在传统和声教学中，一定会给学生们带来诸多收获和启发。

从习题写作方式的角度来看，以传统为基础的和声语汇发展到一定时期，如过渡时期（连接传统与现代的交接点或近现代和声时期），又有许多新的创新和发展。如浪漫主义后期的和声语言特征，一方面冲破了大小调和声体系的束缚，使功能性和声体系濒于瓦解；另一方面同时又是脱胎于传统大小调和声理论体系的结果等。如果在习题写作方式上还采用古典主义时期的四部和声写作训练就有些不合时宜。

所谓“高级”和声学教程的另一层含义，就是指习题形式的高级阶段——创作阶段。采用创作式的习题写作方式，是将和声习题与实际创作形成一种有效的衔接，这样才能更好地缩短理论与实际创作之间的距离，才能更好地体现出理论与实践的辩证关系。

和声学是音乐创作的基础，是作曲专业必修的“四大件”之一。当我们学习和声时，就要了解和声的作用以及和声与创作之间的关系，从创作的角度来思考和把握和声的运用。通过这样的学习方式，我们才有可能将所学的和声理论与实际创作结合起来，在理论与实践、应试与应用等方面都取得良好的收效。

《高级和声学教程》是在本人所教授的课程讲义基础上修改而成。

本人长期从事传统和声的教学工作，对我国各大音乐院校的和声课教学也有所了解，一般分为两个部分——传统部分与现代部分。传统部分以大小调和声的写作训练为主，内容基本上是从古典主义至浪漫主义阶段。现代部分则以20世纪以来各种和声现象为主。两者之间缺少一个中间环节，一个连接的纽带。

19世纪末、20世纪初音乐创作进入到流派繁多、手法多样的创作时期，和声手法随着作曲技法的变化而发展。如何认识和看待这段历史时期的和声风格乃至艺术特点，是本人多年努力奋斗的目标之一。

本教程主要设想从传统和声教学的角度出发，来延续传统和声的教学内容，目的是使传统和声的发展与近现代音乐理论相衔接。

《高级和声学教程》作为和声教材上的一种新尝试，是专门针对音乐院校本科作曲专业学生的实际需要而编写的。作为中国音乐学院作曲系作曲专业共同课使用教材，它与其他作曲技术理论学科，如对位、曲式、配器等课程配套实施，直接目标就是为日后的创作或进行研究生阶段的和声学习打好基础。

本教程所采用的谱例除署名之外，其他未署名的谱例均为作者所写。由于本人教学、科研任务繁重，在撰写本书的过程中，所用时间非常有限，在此请各位同仁批评指正。

徐平力

2012年10月

目　　录

第一章　属组变和弦 …… （1）

一、概　述 …… （1）
二、属组变和弦 …… （3）
三、属组变和弦的实际应用 …… （7）
四、副属组变和弦 …… （12）
五、实践指示与配和声举例 …… （15）
练习一 …… （18）

第二章　下属组变和弦 …… （21）

一、概　述 …… （21）
二、下属变和弦（拿波里）介绍 …… （22）
三、下属增六和弦 …… （28）
四、其他下属组变和弦介绍 …… （30）
五、实践指示与配和声举例 …… （30）
练习二 …… （33）

第三章　持续音与持续音型 …… （35）

一、概　述 …… （35）
二、持续音 …… （36）
三、持续音型 …… （45）
四、其他持续音型情况介绍 …… （48）
五、实践指示与配和声举例 …… （50）
练习三 …… （53）

第四章　同主音交替与平行交替……（57）

一、概　述 ……（57）
二、调式交替的用法 ……（64）
三、交替和弦与副属、副下属和弦的区别 ……（70）
四、平行交替 ……（71）
五、实践指示与配和声举例 ……（76）
练习四 ……（79）

第五章　调性关系远近划分与二级关系转调 ……（81）

一、概　述 ……（81）
二、调性的远近划分 ……（83）
三、近关系与二级关系转调 ……（85）
四、有关中介和弦与中介调的概念区别 ……（89）
五、有关转调的各种类型、方法及相关的名词概念 ……（91）
六、实践指示与配和声举例 ……（94）
练习五 ……（96）

第六章　三、四级关系转调 ……（99）

一、概　述 ……（99）
二、转调的分类 ……（100）
三、有关转调的名词解释 ……（102）
四、三级关系转调 ……（103）
五、四级关系转调 ……（105）
六、从转调方式的变化看古典主义时期、浪漫主义时期的变化及发展 ……（107）
七、实践指示与配和声举例 ……（108）
练习六 ……（111）

第七章　通过交替和弦（ts Ⅵ与 $^{\flat 1}$s Ⅱ）的转调 ……（114）

一、交替和弦的用法 ……（114）
二、交替和弦（ts Ⅵ与 $^{\flat 1}$s Ⅱ）的引入与进行 ……（116）
三、通过交替和弦（ts Ⅵ与 $^{\flat 1}$s Ⅱ）的转调 ……（119）

四、实践指示与配和声举例 ……（124）
练习七 ……（125）

第八章 通过同主音和弦及其他交替和弦的转调……（128）

一、引入同主音和弦的结构特征及方法 ……（128）
二、通过同主音和弦转调的典型图示 ……（132）
三、通过同主音交替和弦转调的四个要点 ……（134）
四、通过同主音和弦转调的实例分析 ……（135）
五、通过其他交替和弦的转调 ……（138）
六、关于“先入为主”的调性现象分析 ……（140）
七、实践指示与配和声举例 ……（142）
练习八 ……（143）

第九章 模进现象综述 ……（146）

一、概 述 ……（146）
二、模进的定义及基本特征 ……（147）
三、与模进有关的一些概念介绍 ……（149）
四、模进音组的构成 ……（153）
五、模进音组的移位 ……（160）
六、循环音阶产生的基础（模进中的等距离调性布局）……（164）
七、实践指示与配和声举例 ……（166）
练习九 ……（170）

第十章 换调与意外进行 ……（173）

一、概 述 ……（173）
二、定义与基本特征 ……（174）
三、意外进行的范围与手法 ……（175）
四、意外进行现象统计与分析 ……（179）
五、关于意外进行的几点概括 ……（187）
练习十 ……（191）

第十一章　等音转调（一）——通过减七和弦的转调 ……（193）

一、概　述 ……（193）
二、通过减七和弦的转调 ……（201）
三、实践指示与配和声举例 ……（208）
练习十一 ……（210）

第十二章　等音转调（二）——通过属七和弦的转调 ……（214）

一、通过属七和弦的转调 ……（214）
二、不常见的等音转调现象 ……（218）
三、实践指示与配和声举例 ……（220）
练习十二 ……（222）

第十三章　等音转调（三）——通过增三和弦的转调 ……（226）

一、通过增三和弦的转调 ……（226）
二、平行交替与混合交替中的等音转调现象 ……（236）
三、实践指示与配和声举例 ……（240）
练习十三 ……（242）

第十四章　混合交替与调式综合半音体系 ……（245）

一、概　述 ……（245）
二、混合交替 ……（246）
三、混合交替的实例分析 ……（250）
四、同中音交替简介 ……（255）
五、调式综合半音体系 ……（258）
六、实践指示与配和声举例 ……（262）
练习十四 ……（265）

第十五章　中音对置与三度循环 ……（267）

一、概　述 ……（267）
二、定义及基本特征 ……（268）
三、中音关系和弦的产生与三度连锁现象的历史演变 ……（269）

四、三度循环现象统计及实例分析 ……（272）
五、通过中音及变化中音和弦的转调 ……（276）
六、线性和声中的三度循环现象 ……（277）
七、简单介绍旋宫转调与三度循环的关系 ……（278）
练习十五 ……（284）

第十六章 极音对置与极音复合……（286）

一、概 述 ……（286）
二、定义及基本特征 ……（289）
三、极音对置的用法 ……（290）
四、极音对置的理论基础及作用 ……（292）
五、极音复合 ……（295）
练习十六 ……（301）

第十七章 同中音对置与重同名调对置 ……（304）

一、概 述 ……（304）
二、同中音对置 ……（305）
三、重同名调对置 ……（315）
四、半音调性体系 ……（321）
练习十七 ……（330）

第十八章 线性和声与平行进行……（333）

一、概 述 ……（333）
二、线性和声 ……（334）
三、平行进行 ……（347）
四、平行和弦进行与功能性和声进行的联系 ……（355）
五、其他平行进行现象介绍 ……（359）
六、近现代和声中的线性思维与线性结构 ……（362）
练习十八 ……（366）

第十九章 和声演变的几个问题……（368）

一、概 述 ……（368）

二、协和与不协和的关系问题 ……（368）
三、横向与纵向的平衡问题 ……（375）
四、调性的建立与瓦解问题 ……（378）
练习十九 ……（385）

第二十章　和声习题的写作方式……（388）

一、对位化和声写作 ……（388）
二、和声风格模仿写作 ……（407）
练习二十 ……（413）

第二十一章　浪漫主义和声的理论与实践
——从古典主义到浪漫主义的历史演变 ……（417）

一、浪漫主义和声的理论研究 ……（417）
二、瓦格纳歌剧《特里斯坦与伊索尔德》序曲和声分析 ……（425）
练习二十一 ……（436）

第二十二章　浪漫主义作曲家风格模拟写作与和声分析 ……（439）

一、风格模拟写作 ……（439）
二、福雷管弦乐组曲《佩利亚斯与梅丽桑德》“西西里舞曲”音乐分析……（447）
练习二十二 ……（453）

第二十三章　和声教学中的近现代和声理论 ……（455）

一、概　述 ……（455）
二、调式思维的多样化发展 ……（456）
三、调性和声体系的发展 ……（459）
四、近现代和声的纵向结构与横向进行 ……（463）
五、复合和声手法 ……（465）
六、纵合化和声手法（以音列为中心的写作手法）……（470）
七、新调性与新音阶 ……（473）
八、结束语 ……（474）
练习二十三 ……（475）

主要参考文献……（477）

第 一 章

属组变和弦

一、概　　述

大小调功能性和声体系的主要特征在各种不同类型的和声学教科书中都有所介绍，以斯波索宾等四人合著的教程为例，其上册为自然音体系，下册为变化音体系。

在下册（变化音体系）中，还可以细分为四种不同变化音类型，它们是离调变化音、调式交替变化音、变和弦变化音、装饰性（外音）变化音。

1. 离调变化音：副调自然和弦与主调自然和弦交替使用而产生的变化音，在调性上形成主、副调之间的对比。如：在C大调中DD和弦的使用，意味着基本功能关系（D–T）将在副调（属调）上进行，其变化音为$^{\sharp}$Ⅳ（属调的临时导音）。

2. 调式交替变化音：同主音不同调式音阶所形成的带有变化音的和弦与主调自然和弦的交替使用而形成的变化音，在调式上形成大小调式的对比。如：在C大调中，由于c小三和弦（t）的使用而产生的变化音$^{\flat}$E（$^{\flat}$Ⅲ），意味着调式音列的改变——由大调式变为小调式。

3. 变和弦变化音：如果说，前面两种变化音是以改变调式、调性为前提条件的话，这里的变化音则是不改变调性、调式，只是为了增加自然音（大二度）之间的倾向性，含有这种变化音的和弦称为“真正的变音和弦”。如：在C大调中$^{\sharp 5}$D和弦的使用，意味着属和弦的五音升高，其变化音$^{\sharp}$Ⅱ（变属和弦的五音）是以不改变调式（大调式）、调性（C调）为前提，只是为了增加Ⅱ–Ⅲ的倾向性而已。

4. 装饰性变化音：如果说，前三种变化音都是以和弦音的面目出现的话，这种变化音则是由和弦外音在运用过程中所形成的变化音现象（装饰性变化音现象）。

上述内容中的第三点——变和弦变化音，是本章所要讲的内容。从以往我们所接

触过的内容来看，曾学习过重属组变和弦，本章内容则是属组及副属组变和弦。

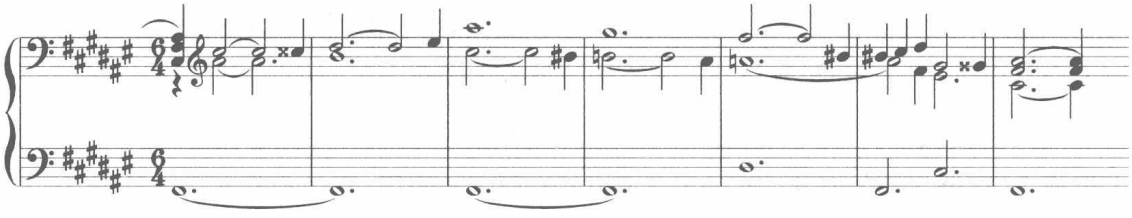
［注：不同半音体系的标记应有所区别，如：D/D（离调变化音体系标记），大S、小s（调式交替变化音体系标记），$^{\sharp5}$D（变和弦变化音体系标记）。装饰性变化音体系是外音，不需要标记，标“+”即可。例如：如果将Sii变成DD（需要升高Ⅳ级音），它已经改变了原有的功能及调性。而从大S变成小s，则说明它已经改变了调式。我们以前曾学过DD组变和弦，如“意大利”、“法兰西”、“德意志”等DD增六变和弦。这三种DD组增六变和弦结构，既包含了离调变化音，同时又包含了变和弦变化音，这点从它的标记上就可以看出：$^{\flat3}$DⅦ$^{\circ}_{5}$/D。］

属组变和弦是建立在Ⅱ级的升降变化上，如传统和声中的属三和弦、属七和弦或属九和弦的五音升高或降低半音就构成变五音和弦，变五音和弦是传统大小调和声中常见的D组变和弦之一。同时，这个和弦与现代和声有着密切的联系，为近现代和声的创新提供了多种可能性。

从传统大小调和声的角度来看，变五音属和弦的使用，最初只是在半音化声部平滑进行的基础上，为了突破自然音范畴的一种音响上尝试（因为在自然音阶上构不成该和弦）。

例 1–1

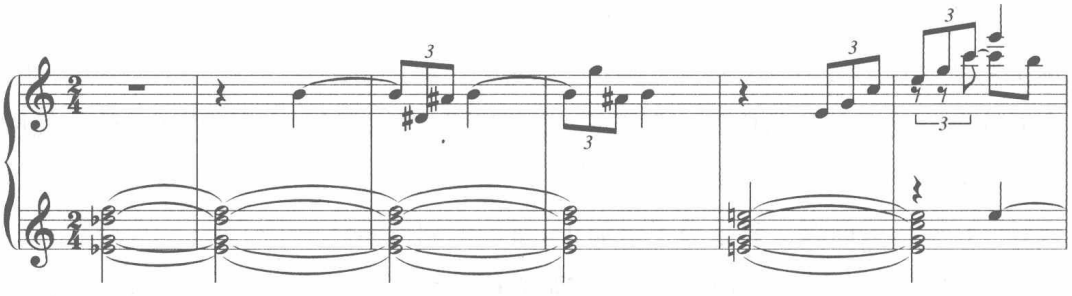
勃拉姆斯《第二钢琴协奏曲》（乐队部分）

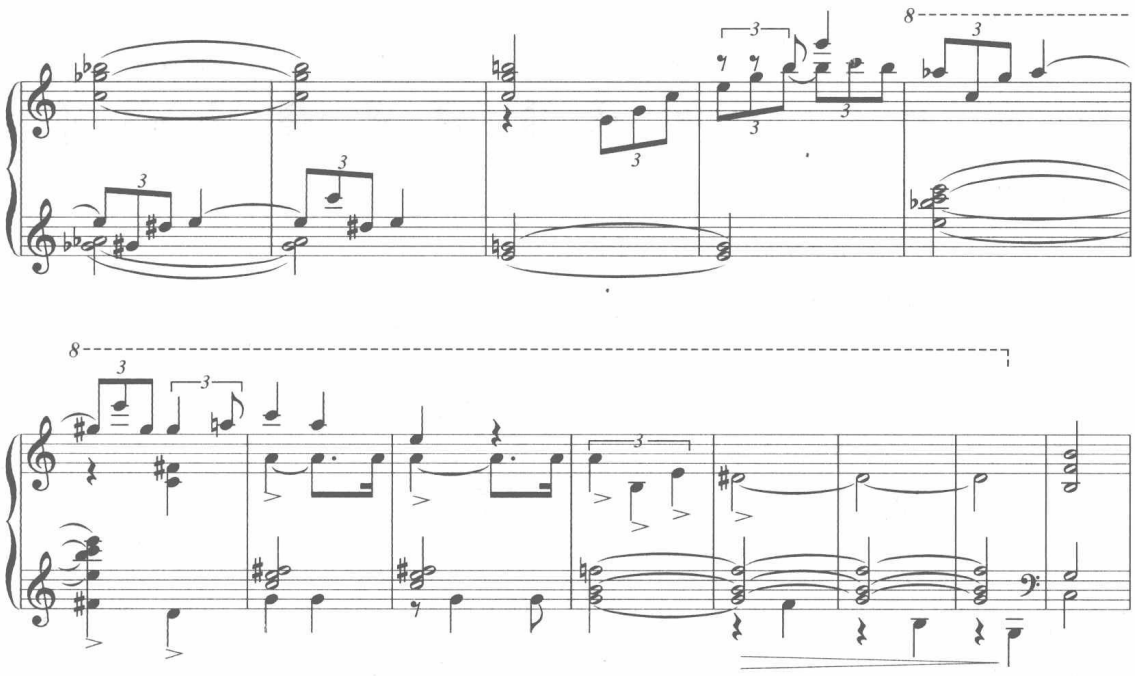


随着时间的推移，变五音的属和弦开始独立使用，成为一种有别于传统和声音响的近现代和声手法。属组变和弦的大量应用，是在浪漫主义后期的音乐风格中出现的一种特有的、不同于传统音响的风格特征——变五音的D_7和弦音响。

例 1–2

斯克里亚宾《狂喜之诗》





上例开始片段是采用变五音的属三四和弦到主和弦第一转位形成的解决进行。由于变音和弦的结构不同于传统古典主义时期的和弦结构，因此在音响上与传统和声音响有一定的区别，但在结构上与传统和弦的联系非常密切，它是通过升高或降低属七和弦某个和弦音而形成的。

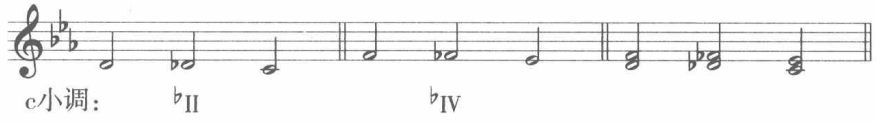
二、属组变和弦

（一）定义及基本特征

1. 定义：在不改变和弦的功能，不越出调性范围的条件下，将调式中的全音进行通过加入半音进行，使其倾向性加强。这种变音（变化音）可称之为真正的变音，含有这种变音的和弦叫变和弦。

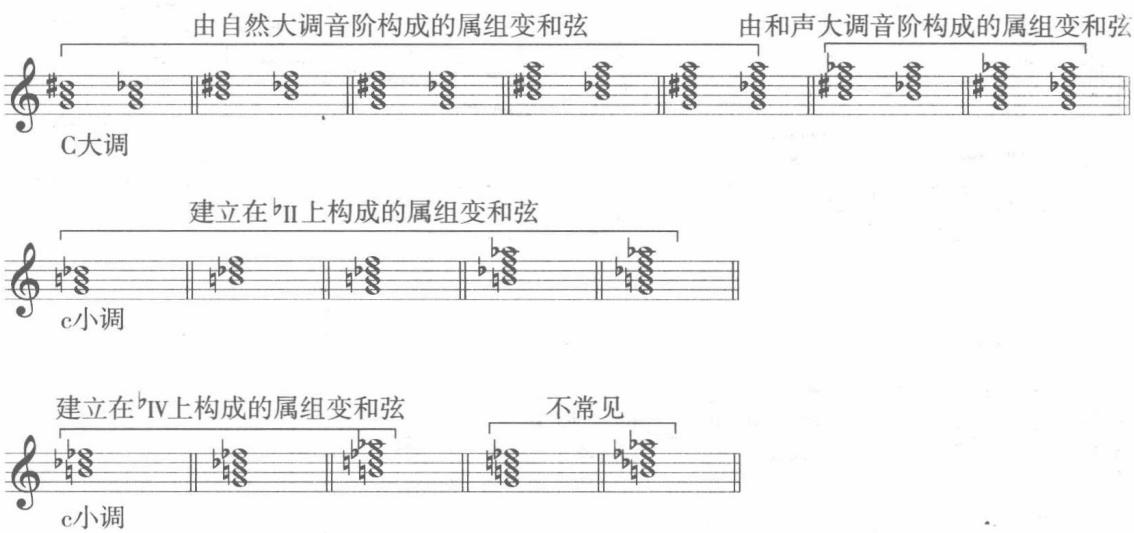
2. 基本特征：变和弦（D 组）主要通过Ⅱ级上的升降形成各种和弦结构。大调Ⅱ级可升可降，小调没有♯Ⅱ级，但作为补偿它有♭Ⅳ级。

例 1–3



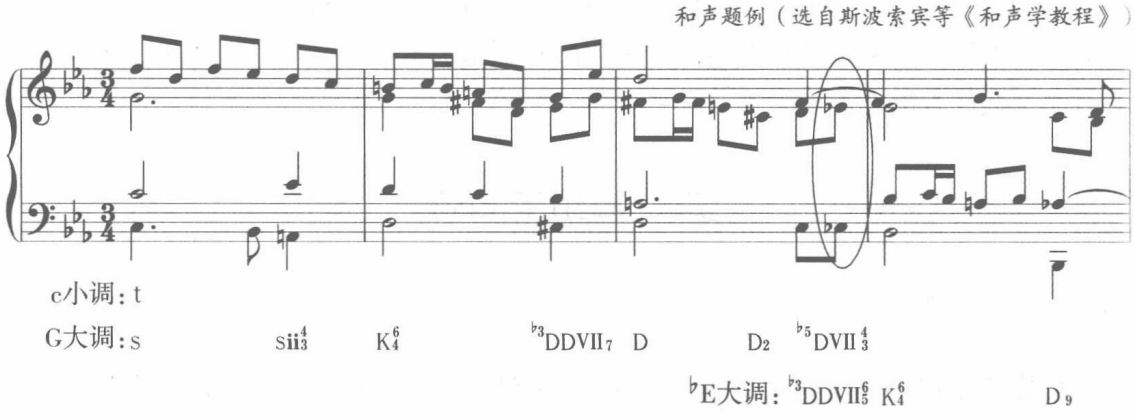
上述现象所形成的各种变和弦有下列和弦：

例 1–4



在小调♭Ⅳ的属组变和弦中，$^{\flat5}$D Ⅶ$_7$——上例最后一行的第三个和弦，常用$^{\flat5}$D Ⅶ$^4_3$结构。该和弦以其大小七和弦的结构性质，在等音转调中经常使用。

例 1–5



此外，在属组变和弦中，还有一个上述内容之外的$^{\sharp5}$D Ⅶ$_7$和弦，常用$^{\sharp5}$D Ⅶ$_2$结构。该和弦因其在瓦格纳的歌剧序曲《特里斯坦与伊索尔德》中首次使用而得名——“瓦格纳和弦”（或“特里斯坦和弦”）。它是建立在♯Ⅳ级上构成的属组变和弦。因此，有时会被当作 DD 变和弦加以使用，[①]在等音转调中也会出现（第十一、十二章有举例）。

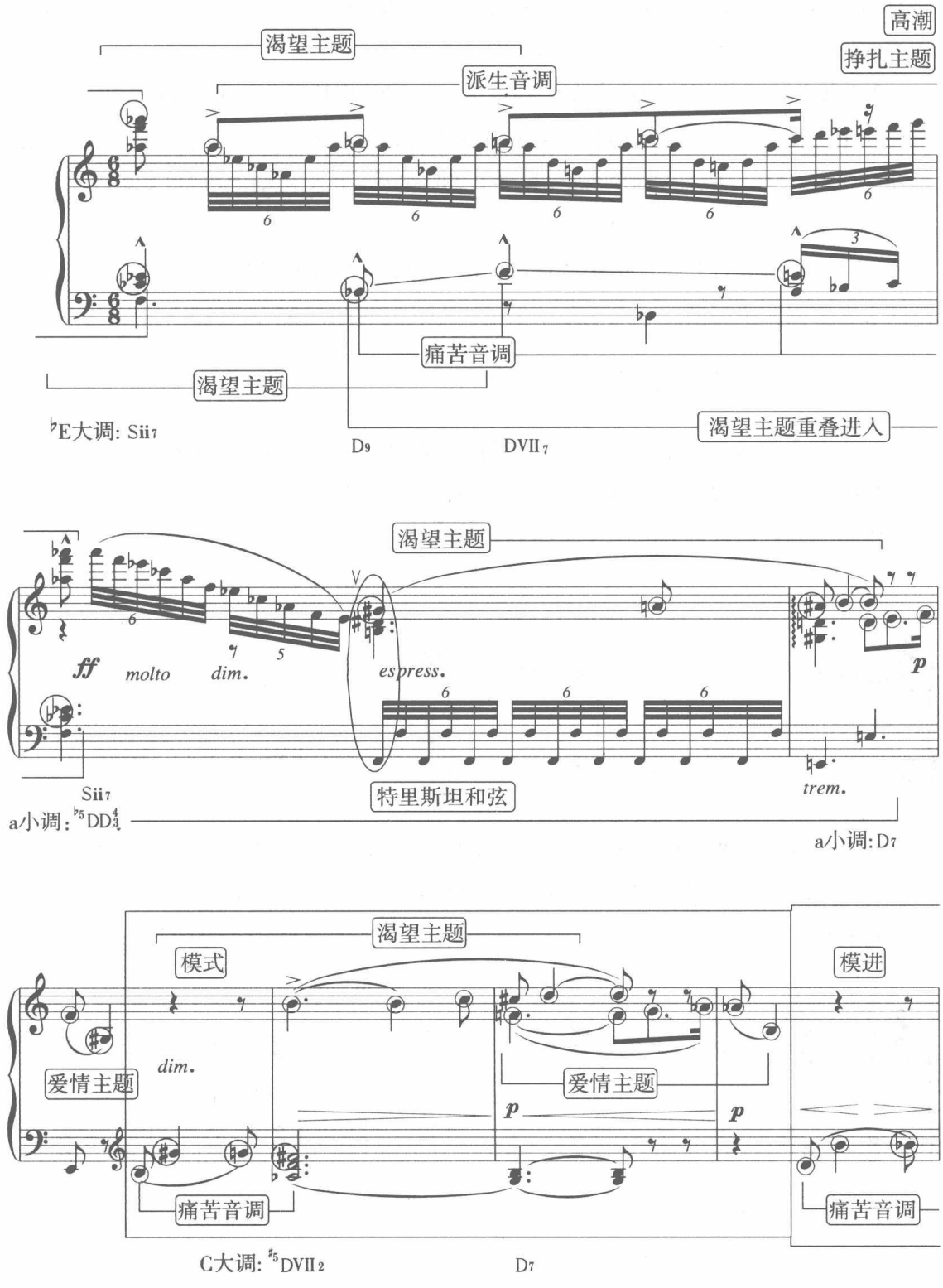
① 见斯波索宾等《和声学教程》例 44–652。

例 1–6

瓦格纳《特里斯坦与伊索尔德》序曲

第五部分

（同第一部分）



（二）有关变和弦的产生及其与离调变音和弦及调式交替变音和弦的区别

1.“真正的变和弦”几乎都产生于半音经过音或辅助音（$^{\flat 1}s\,II_6$ 拿波里和弦除外），所有的离调变音和弦也是由半音倾向性造成的，两者的区别是：前者不改变功能，后者改变功能。

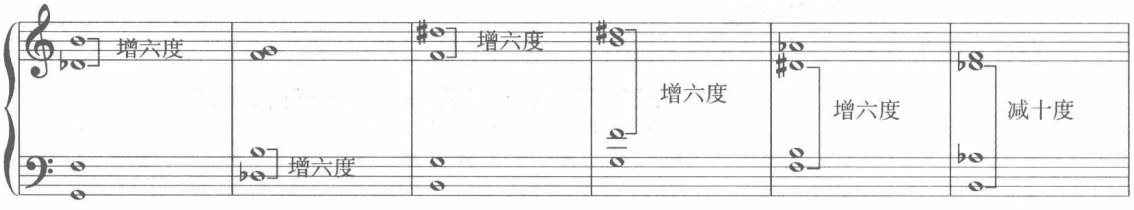
2.“真正的变和弦”的特点在于其特殊的音响结构特征——它是自然和弦中及离调和弦中所没有的。虽然离调和弦也带有变化音，但其音响结构在自然和弦中都能找得到。[注：在“真正的变和弦”的构成过程中，要么其音响特殊（$^{\sharp 5}D_7$），要么其结构特别（$^{\flat 3}D\,VII^{\flat 9}/D$）。总之，得有一项特殊的地方——它是自然音和弦所没有的。]

3. 调式交替变音和弦虽也带变化音，但其音响结构在自然和弦中也能找得到，只是同主音不同调式而已。

（三）有关变和弦的排列与声部进行

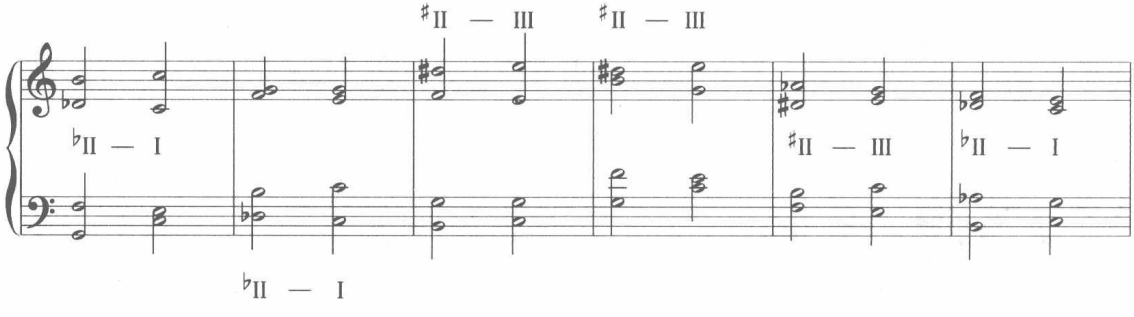
1. 排列上避免减三度（但可以减十度）。变和弦最自然和最平衡的音响体现在它的排列中。一般用增六度代替减三度，特别是在初学阶段必须坚持这点，但减十度可以使用。

例 1–7



2. 声部进行：$^{\sharp}II$—III、$^{\flat}II$—I（在大调中），在小调则是$^{\flat}II$—I、$^{\flat}IV$—III。这样，$^{\flat 5}D_7$—T 与 D_7—T 的解决一样，而$^{\sharp 5}D_7$—T（或$^{\sharp 3}D\,VII_7$—T）则要重复 T 的三音。

例 1–8



（四）D 变和弦的预备与解决

1. 预备：在变和弦的预备方面，我们曾介绍过，一般的情况是带变化音的和弦用不带变化音的和弦作预备。离调和弦如此，调式交替和弦如此，变和弦也是如此。[注意变化音与同级的自然音放在同一声部，如果有重复音（指自然音），要与上述进行（指自然音级－变化音级）呈反向，即构成“反向对斜关系”处理。]

2. 解决：同 DD 变和弦的解决一样，其声部进行是增六度解决到纯八度，减十度解决到纯八度。下面介绍三种不同终止中的变 D 和弦：

正格终止：$^{\flat5}D_7$ 与 $^{\sharp5}D_7$—T。

变格终止：$^{\sharp3}D\,\mathrm{VII}^4_3$—T、$^{\flat3}D\,\mathrm{VII}^4_3$—T。

阻碍终止：$^{\flat5}D_7$—TS vi 或 ts VI。

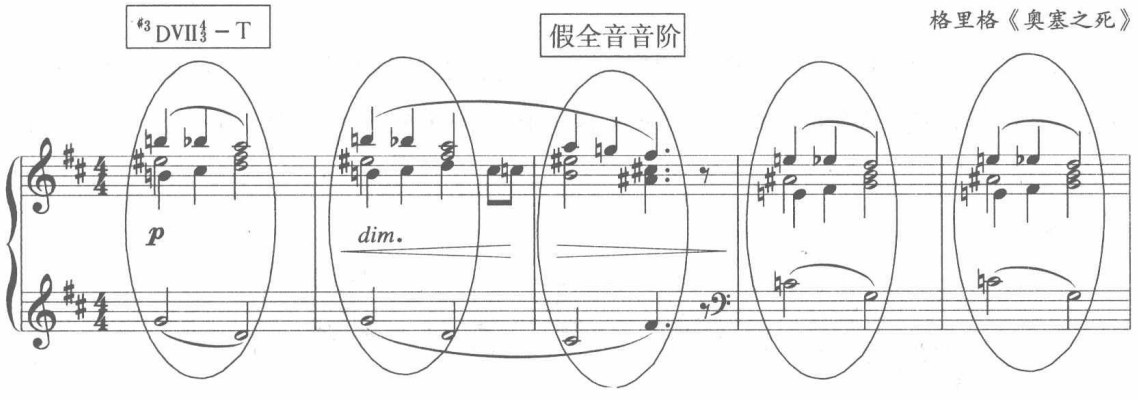
（注意没有 $^{\sharp5}D_7$—TS vi，否则和声进行会形成平行五度。）

三、属组变和弦的实际应用

1. $^{\flat5}D\,\mathrm{VII}^4_3$—$t_6$ 在和声大调中，由于其音响结构与大小七和弦性质一样，因此在转调中常通过等音关系来达到转调的目的。见肖邦《e 小调钢琴协奏曲》（例 1–22）。

2. $^{\sharp3}D\,\mathrm{VII}^4_3$ 在自然大调中，其结构、音响与 $^{\flat5}DD^4_3$“法兰西增六和弦”一样；在和声大调中，其结构为半减七和弦性质，常在变格进行（终止）中使用。具体和声图示为：$^{\sharp3}D\,\mathrm{VII}^4_3$—T。

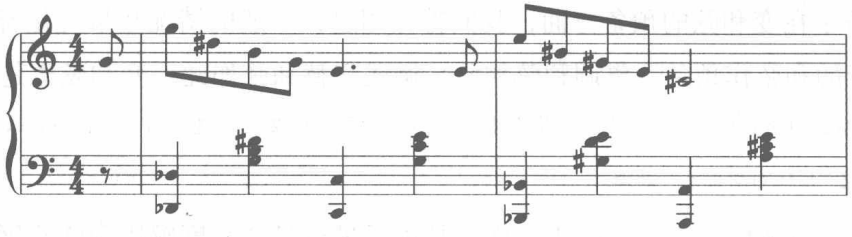
例 1–9



3. 在大调中，由于Ⅱ级的同时升降，形成二重变五音的 D 和弦。在音响上，变属三和弦为四个音的和弦，变属七和弦有五个音，变属九和弦则为六个音的和弦等。具体图示为：$^{\sharp5\,\flat5}D^6_4$—T 或 $^{\sharp5\,\flat5}D^4_3$—T（其中 $^{\sharp5\,\flat5}D^4_3$ 需要五个声部），也可能是 $^{\sharp5\,\flat5}D^4_3$—T_6。

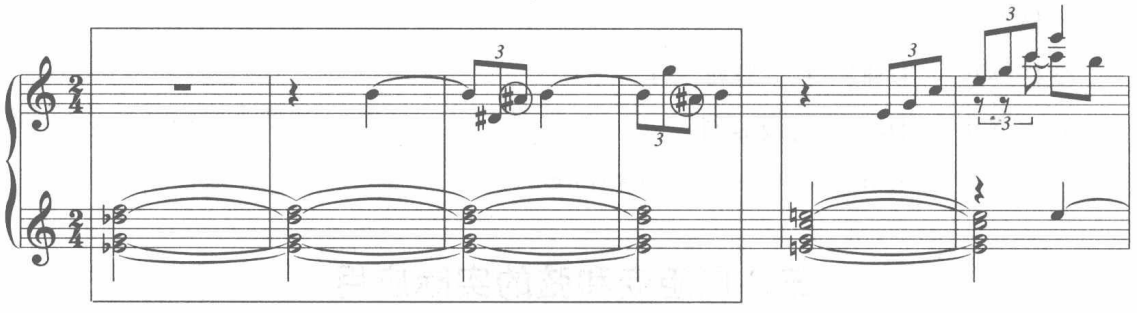
例 1–10

里姆斯基–科萨科夫《不死的卡昔伊》



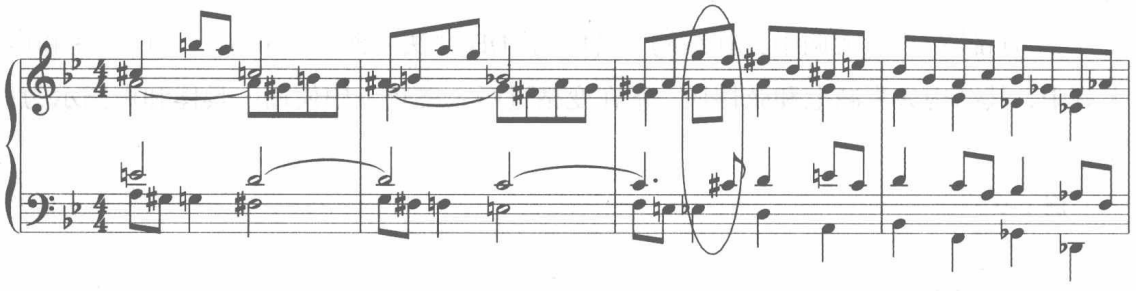
例 1–11

斯克里亚宾《狂喜之诗》



在转调中，$^{\sharp5\flat5}D_4^6$ 也可以通过等音关系来达到转调的目的：

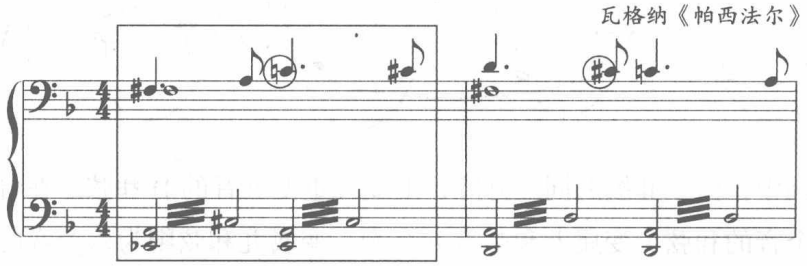
例 1–12



4. $^{\sharp5}D\text{Ⅶ}_7$（常用$^{\sharp5}D\text{Ⅶ}_2$结构），如前面列举过的瓦格纳歌剧序曲《特里斯坦与伊索尔德》，在其歌剧《帕西法尔》也有所体现。此外，$^{\sharp5}D\text{Ⅶ}_7$在等音转调中也会出现（前面已列举）。

例 1–13

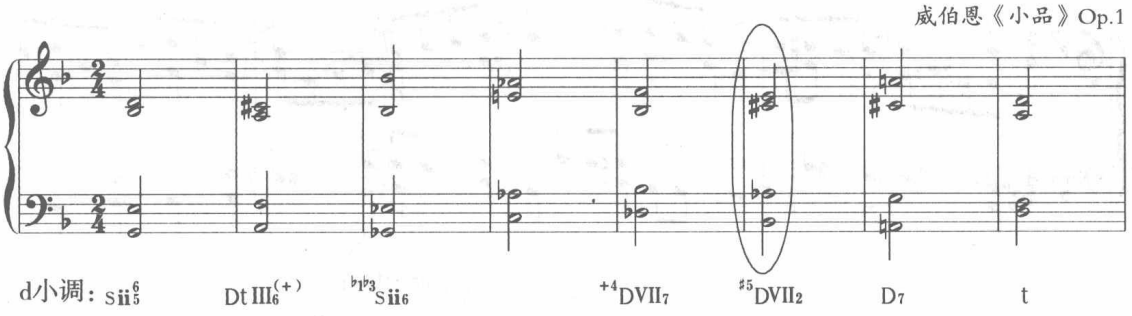
瓦格纳《帕西法尔》



g小调：$^{\sharp5}$DVII$_2$　　D$_7$

例 1–14

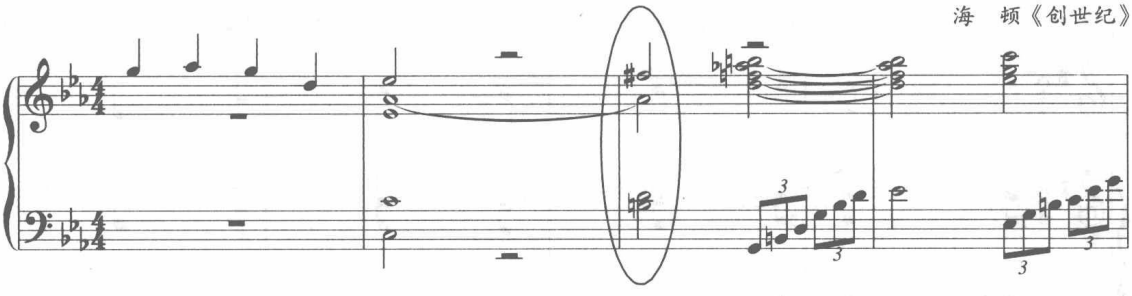
威伯恩《小品》Op.1



$^{\sharp5}$D Ⅶ$_{7}$ 也可能以原位的面目出现（较少见）。例如海顿《创世纪》：

例 1–15

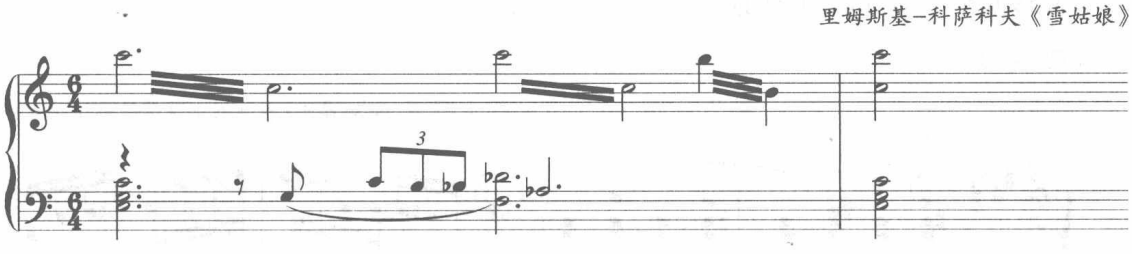
海　顿《创世纪》



5. 在常见的属组变和弦中，$^{\flat3}$D Ⅶ$^{4}_{3}$—T$_{6}$ 是非常典型和常见的用法之一。

例 1–16

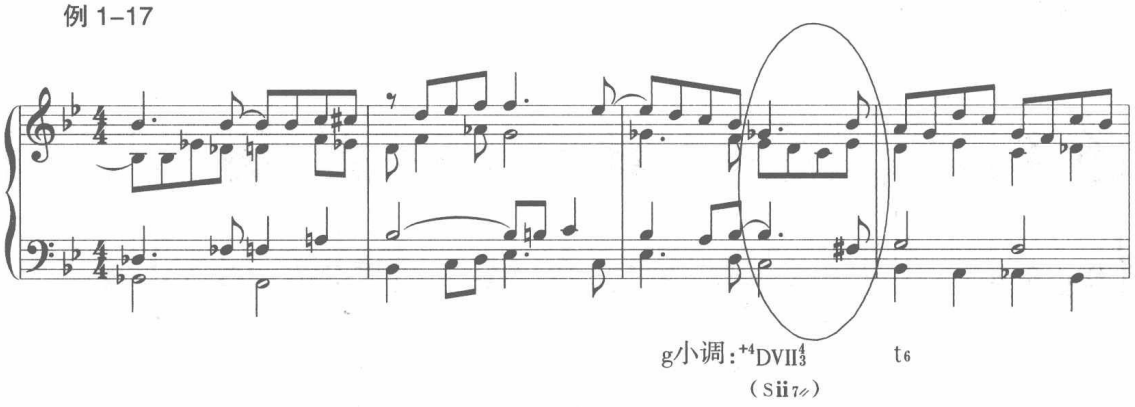
里姆斯基–科萨科夫《雪姑娘》



6. 属组变和弦中有两个和弦：$^{\sharp5}$D、$^{\sharp3}$D Ⅶ$^{4}_{3}$，具有以下特征：在小调中与大调属组变和弦的音响相同，但记谱、标记不同。

① $^{+4}$D Ⅶ$^{4}_{3}$—t（大调的音响为$^{\sharp3}$D Ⅶ$^{4}_{3}$）或 $^{+4}$D Ⅶ$^{4}_{3}$—t$_{6}$

例 1–17

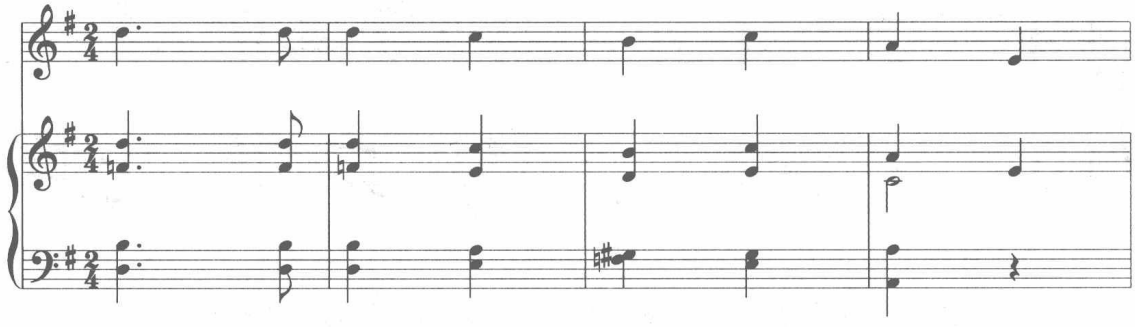


上例是该曲的开始部分，其变和弦 $^{+4}D\,\text{VII}_3^4$ 既可理解为属组变和弦，也可理解为平行交替的 $s\,\text{ii}_{7//}$ 和弦（“//”表示两者之间为平行调关系[①]，见第四章“同主音交替与平行交替”）。

② D^{+6}—t（大调的音响为 $^{\sharp5}D$）

例 1–18

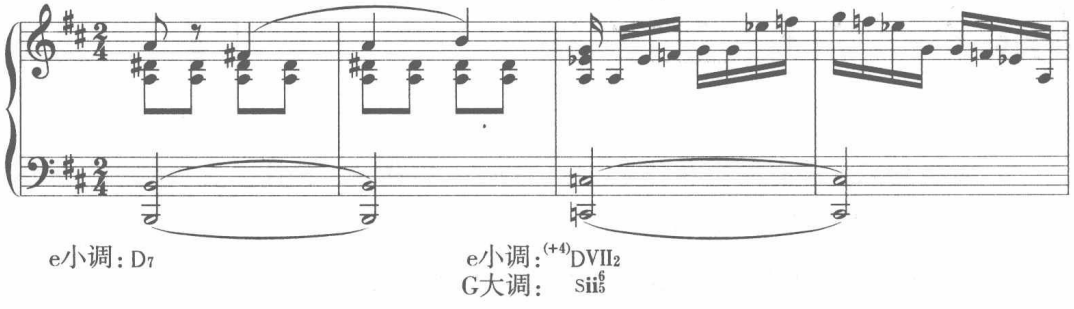
舒　曼《未婚妻之歌》Op.25，No.11



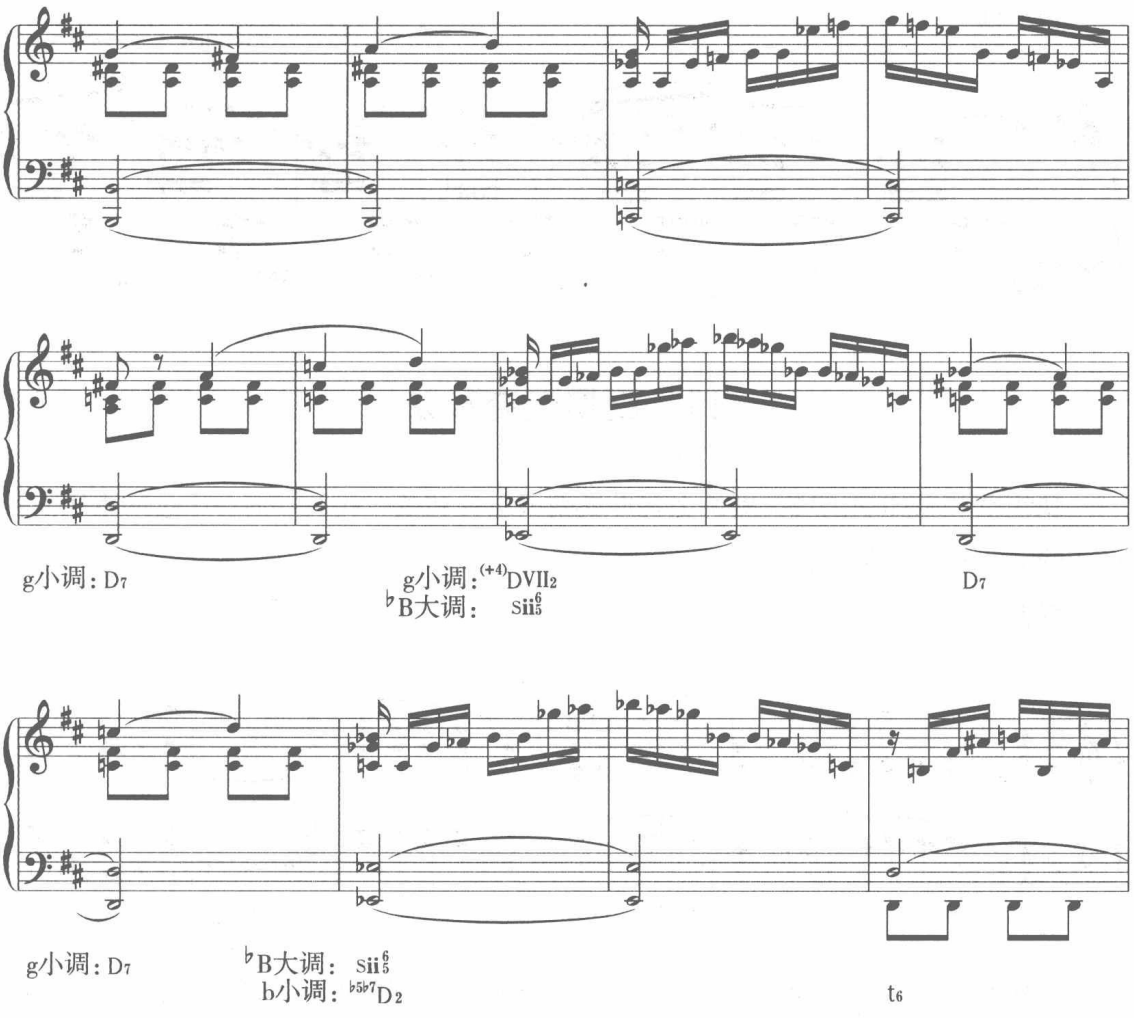
7. $^{\flat5\,\flat7}D_7$ 在许多小调的音乐作品中有所体现，具体例子这里就不列举了。此外，在等音转调中 $^{\flat5\,\flat7}D_7$ 也有所体现。

例 1–19

里姆斯基–科萨科夫《沙皇的未婚妻》



① 吴式锴：《和声学教程》（下册），人民音乐出版社，1984 年，第 456 页。



有关属组变和弦就谈到这，还有一些情况我们放在后面的“离调中的副属变和弦”再论述。下面补充一点说明，装饰性半音体系与离调半音体系在配置上的区别：

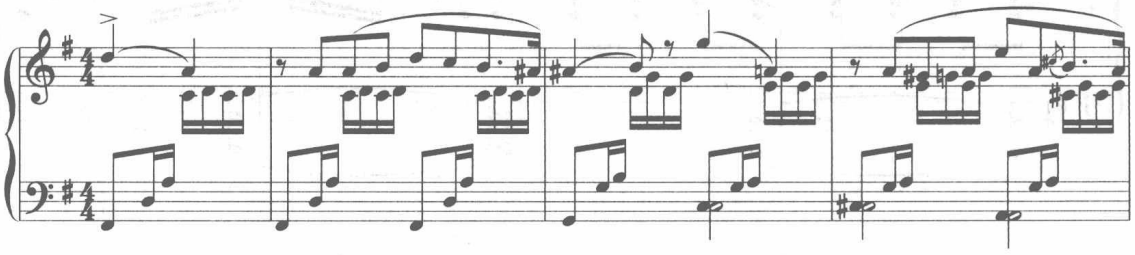
在概念上——是和弦音与和弦外音的区别。

在配置上——主要体现在和声节奏上：一个松一个紧。

在和弦的应用上——装饰性变化音不能独立运用，因为外音是需要预备与解决的（如级进或跳进引入、级进解决等）。变和弦是可以独立运用的，因为它是和弦音，但更多的是一种现象两种解释，如下面的例子既可以当作是和弦外音（辅助音），同时又可以作为变和弦（$^{\sharp 5}D^{6}_{5}$）来解释。

例 1-20

门德尔松《无词歌》Op.25

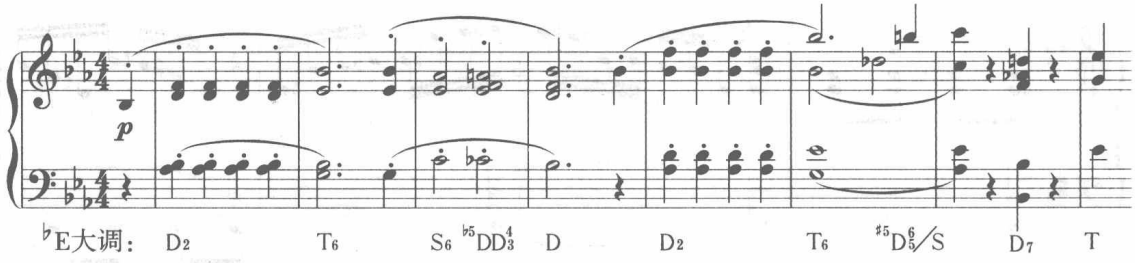


四、副属组变和弦

属组变和弦如果出现在副调上就形成副属组变和弦，我们以前曾学过的重属变和弦也应属于副属变和弦范畴。

例 1-21

贝多芬《悲怆奏鸣曲》Op.13 第三乐章

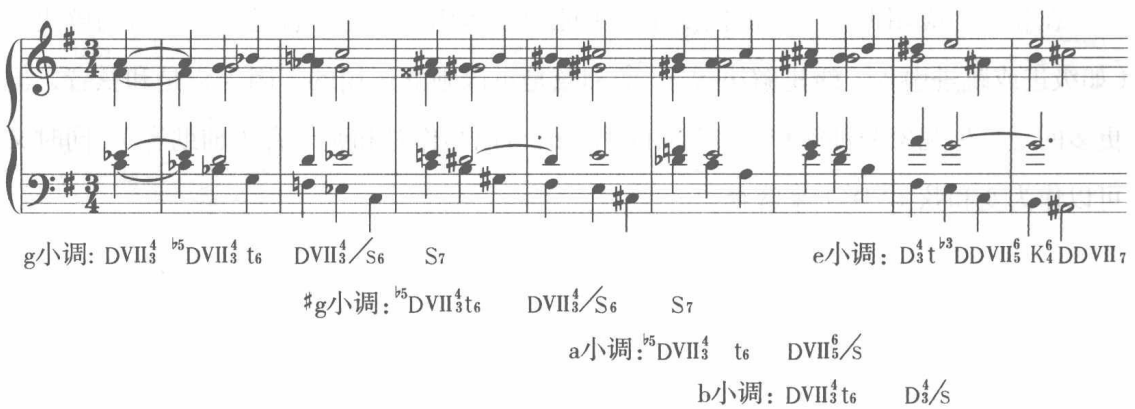


上例是贝多芬《悲怆奏鸣曲》第三乐章结束部，其中运用了重属变和弦（$^{\flat5}DD_3^4$）及副属变和弦（$^{\sharp5}D_5^6/S$）。

从理论上讲，前面所介绍的各种属组变和弦都可以在副调上出现，但在实际作品中所出现的副属变和弦还是非常有限的，因为有些可以通过局部调性以主调的方式标记出来。下例是肖邦《e 小调钢琴协奏曲》（Op.11）：

例 1-22

肖　邦《e小调钢琴协奏曲》Op.11（乐队部分）



下面介绍一些常见的副属组变和弦：

（一）重属组变和弦（复习以前所学过的知识）

建立在向属方向离调的基础上，形成的各种变和弦，由于DD组变和弦含有增六度，因此整个DD组变和弦有一个统称——DD增六和弦（A_6）。常见的有“意大利”、“法兰西”、“德意志”。

1. 意大利式增六和弦：这种标记为$^{\flat 3}$DD Ⅶ$_6$的增六和弦，是个三和弦结构。由于两头（两个外声部）都是变化音，呈现出增六度音程现象，因此称为增六和弦。在重复音上只能是重复唯一的自然音（五音——自然音Ⅰ级）。在音响效果上，如同省略五音的大小七和弦，其解决到K_4^6或D。在预备上以S、Sii_7等下属功能组为常见，可以采用DD Ⅶ$_6$预备，这样直接将真正的变音加入（变和弦以不带变音的和弦做预备为佳）。其他以T、TSvi等也可以，在预备上除了K_4^6与D之外的任何和弦都可以（只要声部进行允许）。

2. 法兰西式增六和弦：这是标记为$^{\flat 5}$DD$_3^4$的增六和弦。其结构是自然音中所没有的音响效果。由于是七和弦，因此在重复音与省略音上没有特别的情况，不存在省略某音重复某音的现象。一般是四个音，分布在四个声部中。在预备与解决方面同德意志式增六和弦一样。

3. 德意志式增六和弦：这是标记为$^{\flat 3}$DD Ⅶ$_5^6$的和弦，是个七和弦形式。与自然音和弦中的大小七和弦音响一样，也被广泛运用。其解决到K_4^6为终止中DD和弦用法的继续。而其解决到D三和弦或D_7和弦所形成的典型的四部同向进行、平行五度等“违规”现象，则需要学习者们深刻领会，其中以著名的莫扎特平行五度而被大多数人所认同。

以上是DD增六和弦（A_6）三种常见的和弦的用法，大小调通用。

下面介绍的是两个大调专用的DD增六和弦。倍增五六和弦（$^{\flat 3}$DD Ⅶ$_5^6$）：这个和弦同德意志式增六和弦在标记上一样，但音响效果不同，加上大小调不通用，因此用得很少。由于该和弦含有两个增音程而称为倍增五六和弦。另一个DD增六和弦——倍增三四和弦（$^{\flat 3}$DD Ⅶ$_5^6$）：它与德意志式增六和弦在音响、标记等方面完全一样，但记谱方面不同。这是个大调专用的一种记谱形式（用$^{\sharp}$Ⅱ级来替代$^{\flat}$Ⅲ级的一种记谱方式），由于该和弦含有一个倍增音程而成为倍增三四和弦。

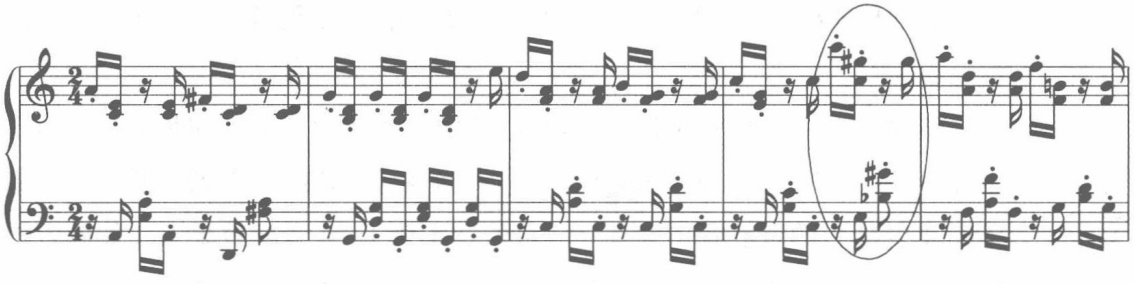
（二）副属组变和弦

在副属变和弦中，以向下属方向离调的基础上建立的变和弦最为常见。

1. $^{\sharp5}D^6_5$/S—S 较常见，在和弦结构、声部进行等方面用法同$^{\sharp5}D^6_5$—T 一样。前面曾列举过贝多芬《悲怆奏鸣曲》第三乐章结束部的例子，下例是舒曼《幻想曲集》（Op.12，No.6）片段。

例 1-23

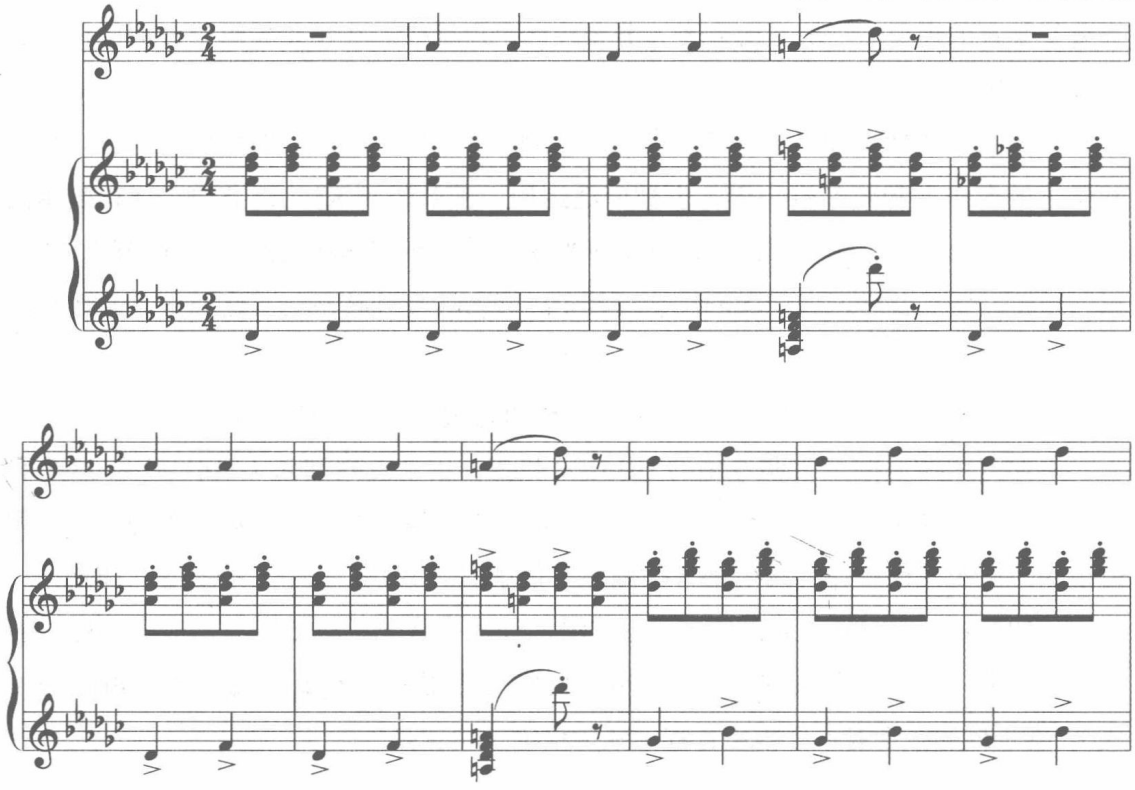
舒　曼《幻想曲集》Op.12，No.6



2. $^{\sharp5}$D/S —S 较常见，在和弦结构、声部进行等方面与$^{\sharp5}$D—T 一样。前面曾列举过勃拉姆斯《第二钢琴协奏曲》（乐队部分）的例子，下例是穆索尔斯基《鲍里斯·戈都诺夫》片段。

例 1-24

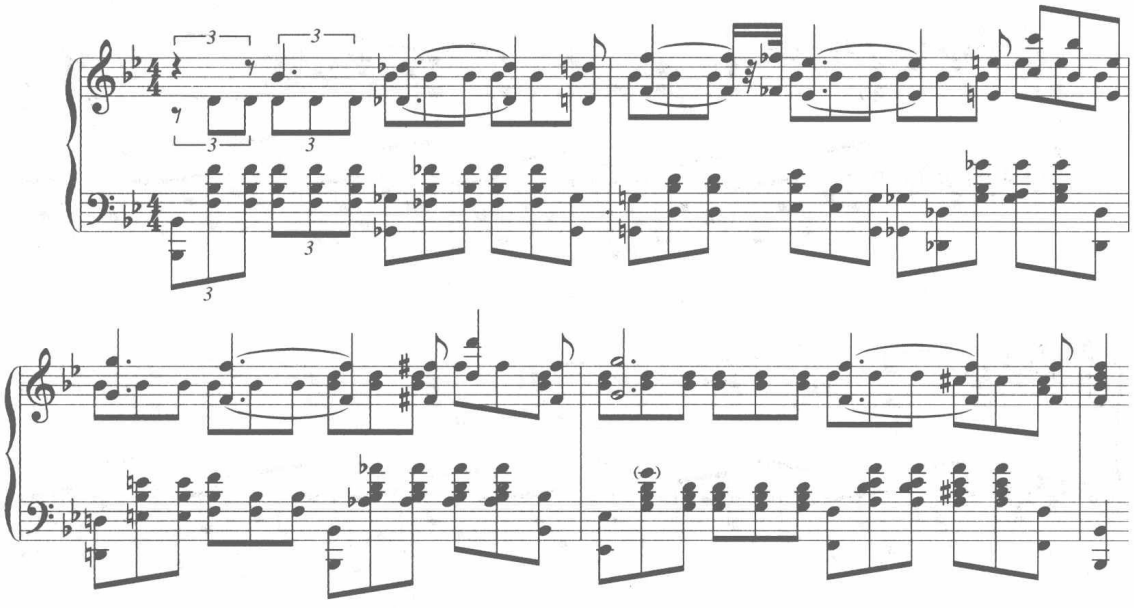
穆索尔斯基《鲍里斯·戈都诺夫》



3. $^{\sharp5\flat5}D^6_4$/S —S。下例在和弦结构上很容易误认为是$^{\flat3}$DDⅦ^6_5，但从功能序进及声部进行等方面来看，是$^{\sharp5\flat5}D^6_4$/S（副属变和弦）。

例 1–25

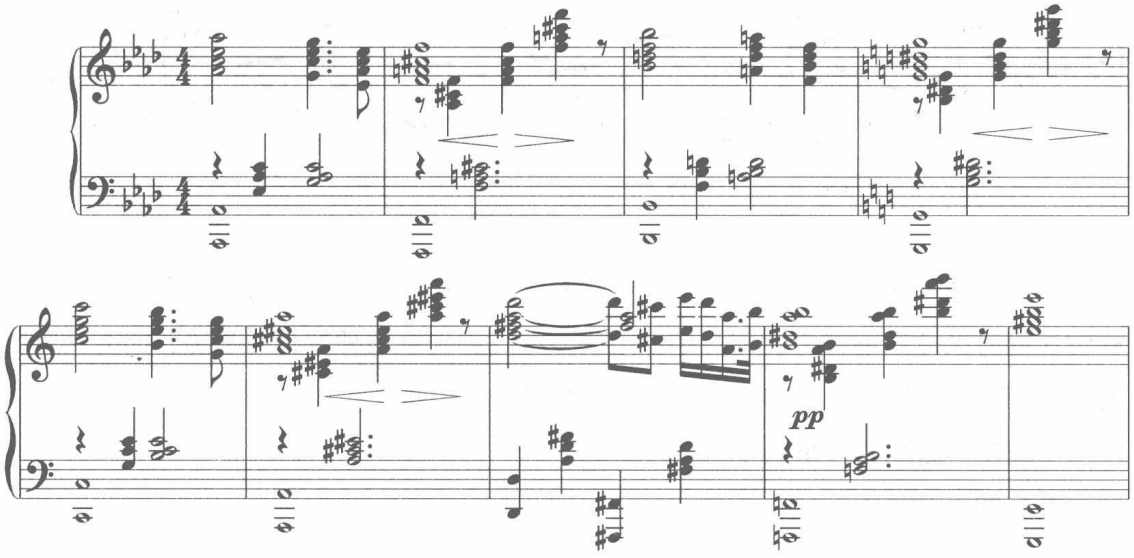
斯克里亚宾《悲剧音诗》Op.34



4. $^{\sharp 5}$D / Sii大调的音响为 $^{\sharp 5}$D，在小调上标记为 D^{+6} / Sii — Sii，在转调中也有所体现。

例 1–26

普契尼《蝴蝶夫人》

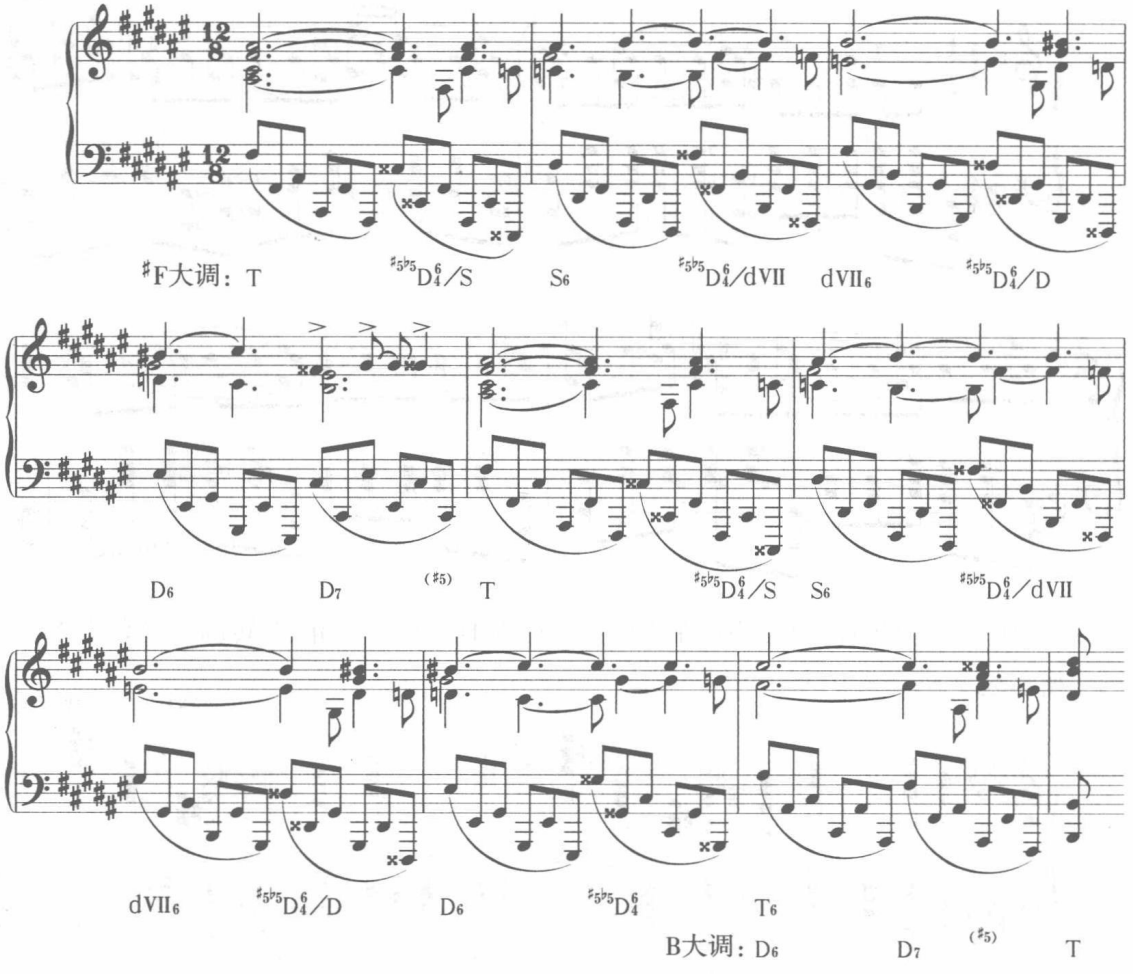


五、实践指示与配和声举例

我们从本章开始进入变和弦的理论范畴。在运用的时候一定要注意典型变和弦的形态。本章的变和弦具体体现在各种不同类型的运用上，如属组变和弦、重属组变和弦或其他音级上的副属组离调变和弦等。实际在用法上，有时变和弦半音体系与装饰性半音体系是很难区分的。

例 1-27

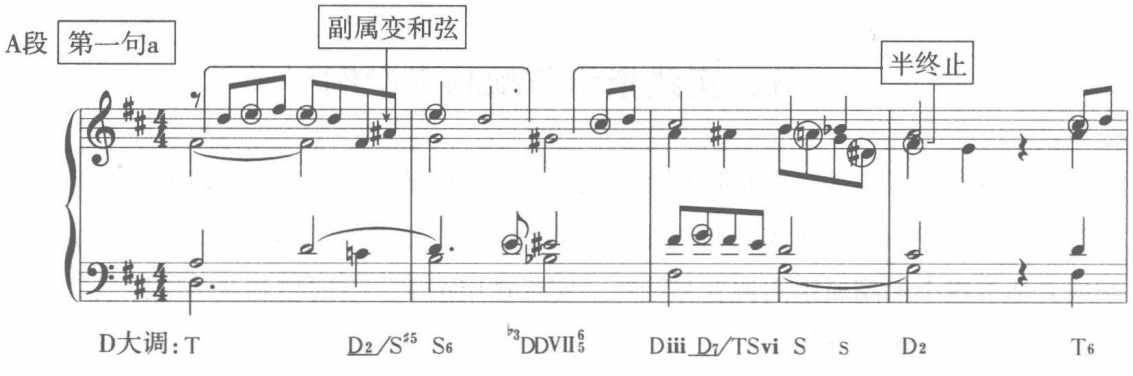
斯克里亚宾《钢琴奏鸣曲》Op.30，No.4

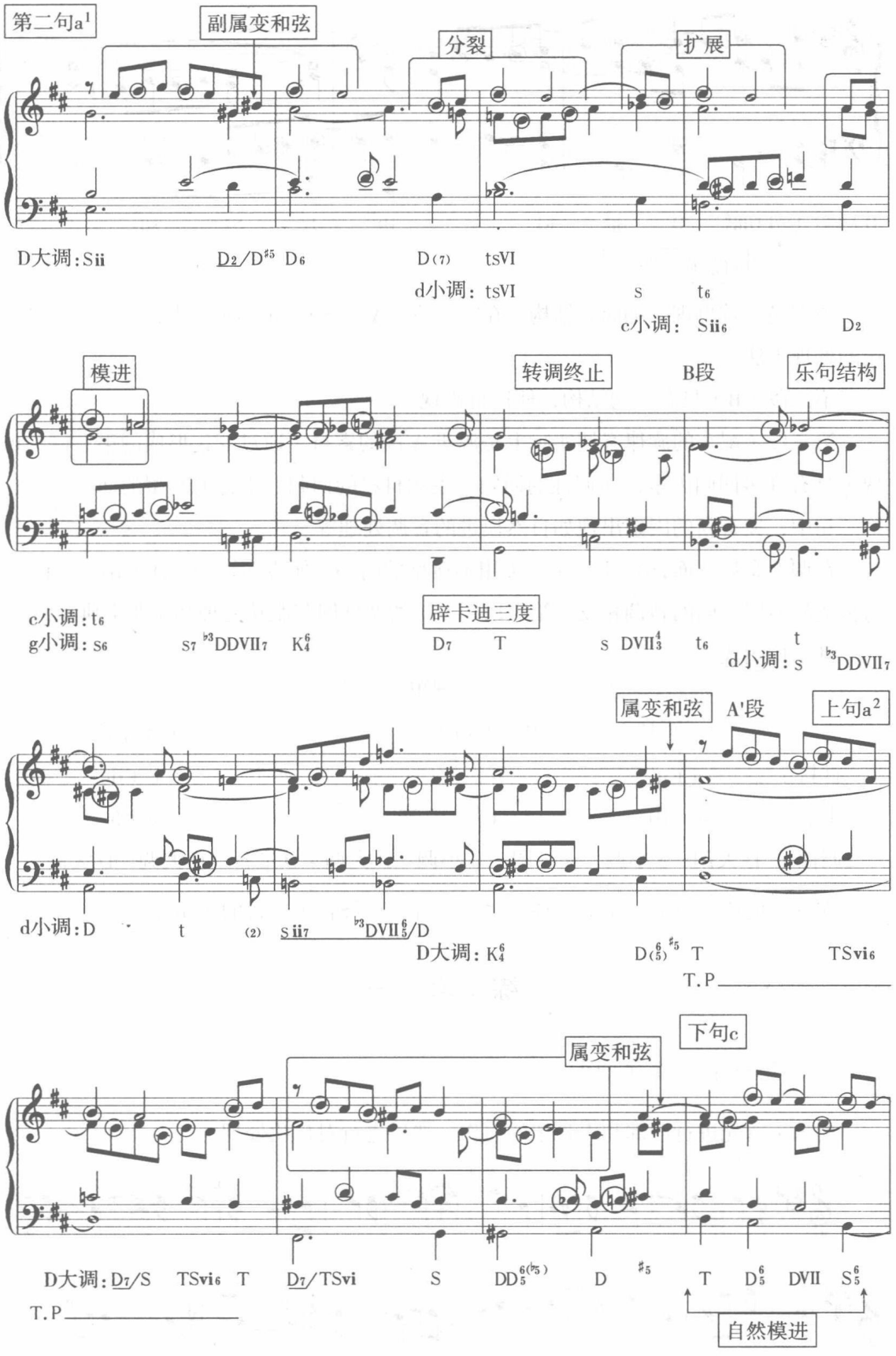


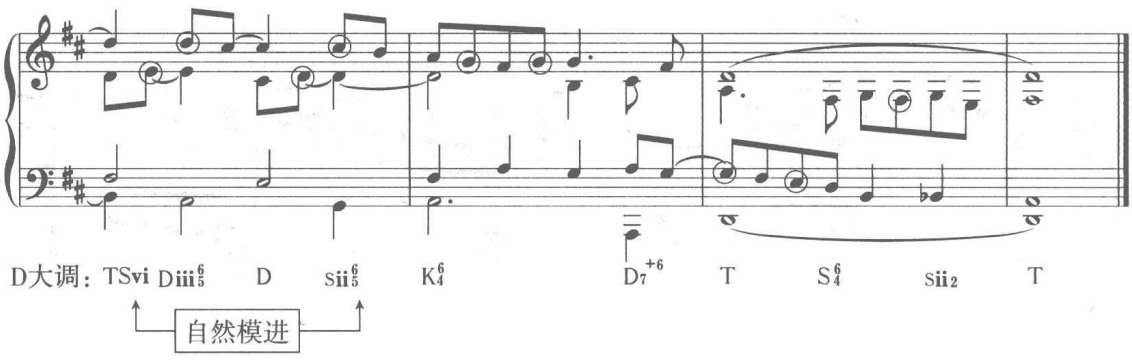
上例在第 1-9 等小节的后半，几乎都是采用含有变属、变重属及变副属和弦，这种做法同时又可以解释为装饰性半音用法，即一种现象两种解释的手法，如上例所出现的变和弦既可以作为变和弦，同时又可以当作是和弦外音（半音经过音）来解释。

下面是一道配和声举例：

例 1-28




第二句a¹
副属变和弦
分裂
扩展
D大调：Sii　D₂/D♯5　D₆　D(7)　tsVI
d小调：tsVI　s　t₆
c小调：Sii₆　D₂
模进
转调终止
B段
乐句结构
c小调：t₆
g小调：s₆　s₇　♭3DDVII₇　K₄⁶　D₇　T　s　DVII₃⁴　t₆　t
d小调：s　♭3DDVII₇
辟卡迪三度
属变和弦
A'段
上句a²
d小调：D　t　(2)　S ii₇　♭3DVII₅⁶/D
D大调：K₄⁶　D(₅⁶)♯5　T　TSvi₆
T.P
下句c
属变和弦
D大调：D₇/S　TSvi₆　T　D₇/TSvi　S　DD₅⁶(♭5)　D　♯5　T　D₅⁶　DVII　S₅⁶
T.P
自然模进



该例是一首再现三部曲式结构，在第一段（A）与第二段（B）中，采用了并置对比的处理手法。

第二段（B）只有一句结构，便进行再现。

第三段（A^1）的旋律音调实际上是源于A段的素材，通过变化形成的第三段（再现）具有许多回归因素，如调性的回归、主题材料的回归、主题节奏型的回归等。在第二句中，又有新的因素出现如自然模进的音调处理等。

在调性布局方面，第一段（A）采用不典型的向小下属方向转调（D大调—g小调）与传统的向属方向的转调相反。第三段（A^1）的调性回归服从处理却是非常典型的。

其结构图式：

再现单三部曲式

	A（乐段）	B（乐句）	A^1（乐段）
材料：	a + a^1	b	a^1 + dc
小节：	4 + 10	4	4 + 5

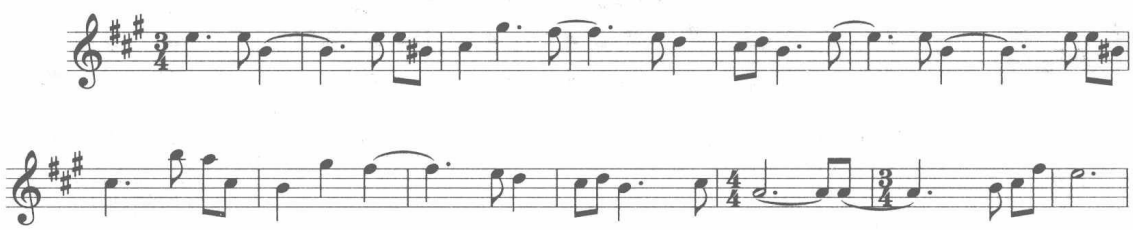
调性：D大调—g小调　g小调—d小调　D大调：D准备　D大调—D大调

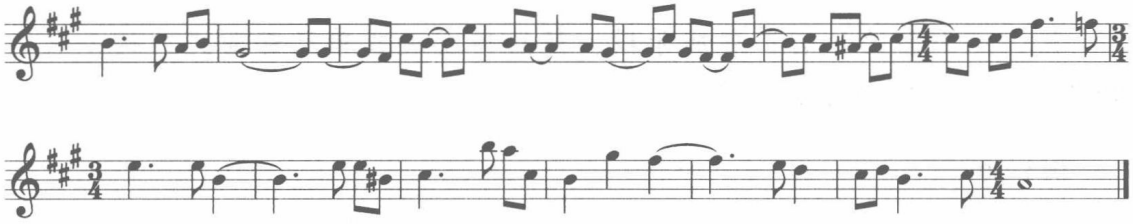
在外音的应用方面，主要是倚音与经过音、环绕音等外音的运用。

练　习　一

一、完成下列旋律的四部和声写作

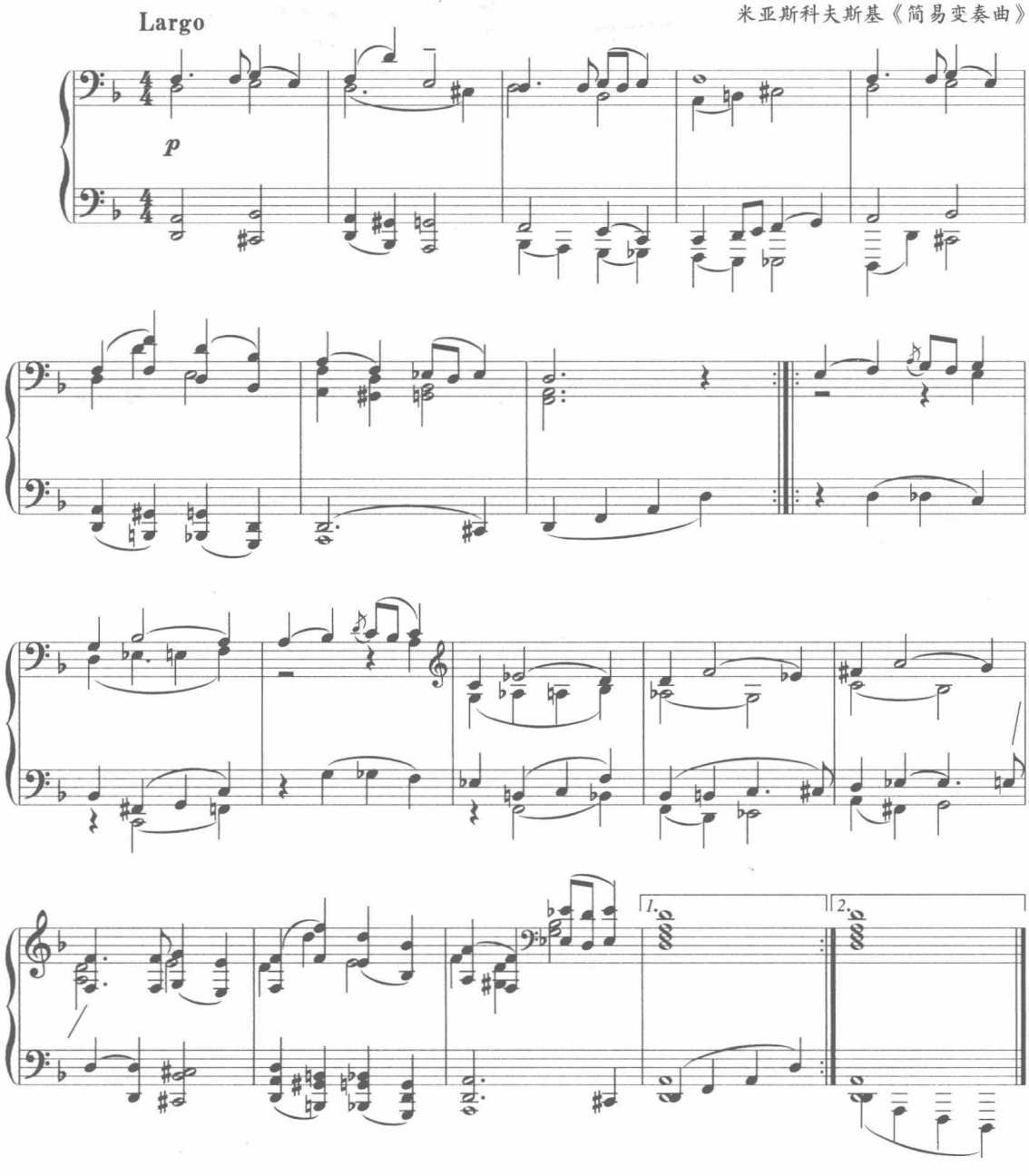
要求：首先进行四部和声骨架的写作，然后进行对位化处理。





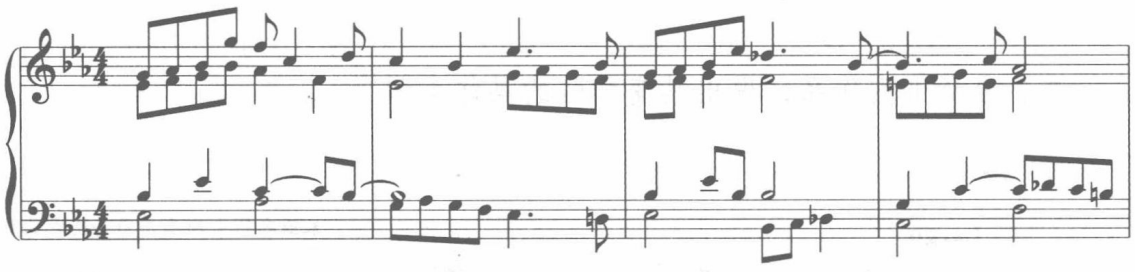
二、分析下列作品，说出其变和弦的具体类型

例 1–29



三、把下面的乐句扩展成乐段，然后再发展成单三部曲式结构（采用对位化和声写作方式）

例 1–30



第 二 章

下属组变和弦

一、概　　述

下属组变和弦的应用，一般分为两个不同时期：

1. $^{\flat 1}$sⅡ$_6$（拿波里）的使用，是在大小调和声体系形成之前。下属组变和弦与属组变和弦基本一样，也是建立在Ⅱ级的升降变化上，如$^{\sharp 1}$SⅡ$^6_5$或$^{\flat 1}$sⅡ$_6$、$^{\flat 1}$s$^{(+)}$等。但$^{\flat 1}$SⅡ$_6$从本质上来讲，它不属于变和弦半音体系的和弦，应属于调式交替和弦半音体系的和弦，因为它产生于调式交替（弗里几亚）。

在16—17世纪，音乐风格是中世纪的教会风格写作时期，共有七种自然音调式，弗里几亚是其中之一，因此，$^{\flat 1}$sⅡ$_6$的使用应是早于大小调和声风格写作之前。

$^{\flat 1}$sⅡ$_6$来源于调式交替，在大小调和声体系形成之前就已经被广泛使用。这个和弦的名称来源于18世纪那不勒斯乐派，如斯卡拉蒂、斯特拉代拉等人的作品，简单标记为N_6（拿波里六和弦的意思）[①]，在古典—浪漫主义时期被广泛应用于各种体裁的作品中，如贝多芬《月光奏鸣曲》第一乐章（例8–193）、肖邦《g小调第一钢琴叙事曲》（例2–53）等。

2. 其他下属组变和弦，如$^{\sharp 1}$SⅡ$_6$、$^{\sharp 1}$SⅡ$^6_5$及$^{\flat 1}$s与$^{\flat 1\flat 3}$sⅱ$_6$（小拿波里和弦）等的使用，则是在浪漫主义之后的音乐风格中出现，它具有一种特有的不同于传统音响的风格特征——变和弦风格音响特征。

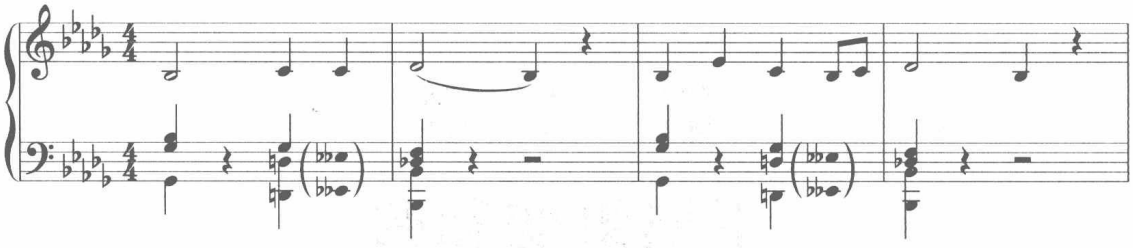
在浪漫主义后期的音乐风格中，我们还可以看到$^{\flat 1\flat 3}$sⅱ$_6$（小拿波里和弦）这样的变和弦，如哈恰图良的《钢琴协奏曲》（见例17–424）。在米亚斯科夫斯基的《第15交响曲》（例2–31）中还出现了$^{\flat 1}$s（增三性质）以及$^{\flat 3}$sⅱ$_6$（类似省略五音的大小七和弦

① 类似这种标记现象也会出现在重属增六和弦的标记中，如A_6（增六和弦的意思）。

性质）这种只有小调专用的变和弦。此外，在格里格《致春天》（例 2–49）中还有 ♯1sii $\frac{6}{5}$ 等变和弦的应用（全曲倒数第二个和弦）等。

例 2–31

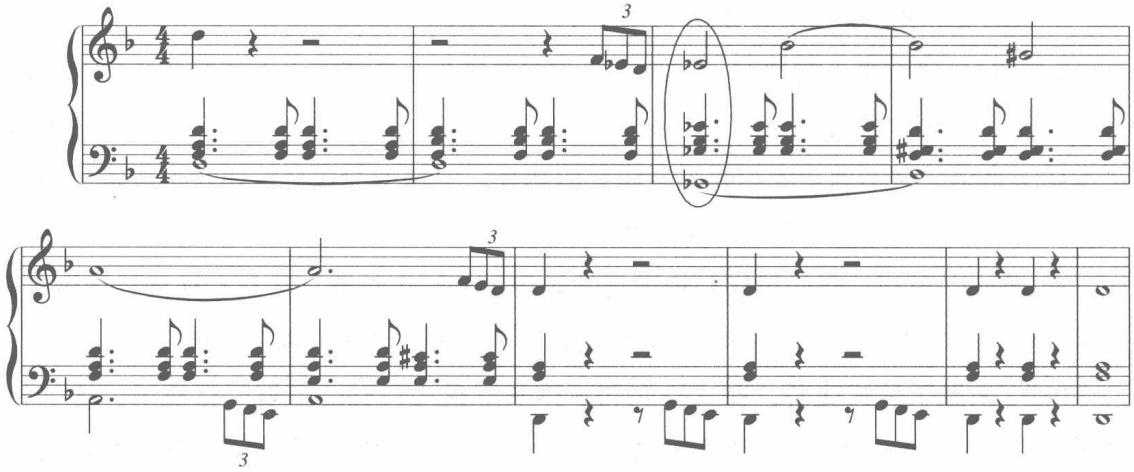
米亚斯科夫斯基《第15交响曲》



［注：19 世纪末在小调中应用的小拿波里和弦（♭1♭3sii$_6$），早在舒伯特的《弦乐五重奏》（例 2–47）、《d 小调四重奏》（例 2–32）等作品中就有出现。］

例 2–32

舒伯特《d 小调四重奏》第一乐章



二、下属变和弦（拿波里）介绍

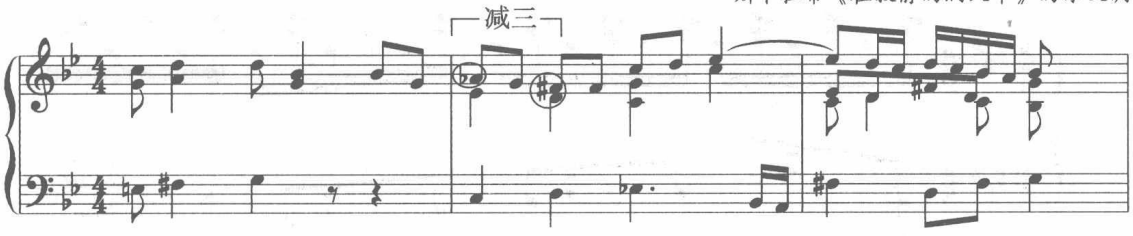
（一）定义及基本特征

1. 定义：建立在♭Ⅱ级上的大三和弦，最初在 17 世纪，因那不勒斯乐派的作曲家应用而得名，被称为拿波里和弦。♭1SⅡ_6 这样的标记，实际上是把调式交替和弦当作变和弦来标记了。

2. 基本特征：最初♭1SⅡ_6（拿波里）和弦只是用于小调，以后逐渐扩展到大调来使用，在旋律上以减三度音程进行为特征。

例 2-33

斯卡拉蒂《在寂静的洞穴中》的咏叹调



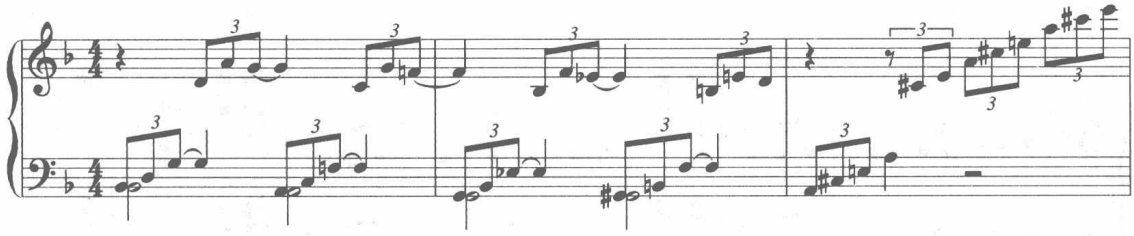
（注：应用 $^{\flat 1}sII_6$ 的旋律特征 $^{\flat}II-I-VII$，凡具有这样减三度音程进行的旋律皆可采用 $^{\flat 1}sII-D$。）

3. 用法（预备与解决）：由于 $^{\flat 1}sII_6$ 是替代 s 的用法，其结构位置与 s 一样，在预备方面，一般除 D 功能之外的任何功能。通常采用：

① 用 t、$tsVI$、s 及其他和弦作预备，例如贝多芬《月光奏鸣曲》第一乐章（例 8-193）、莫扎特《幻想曲》开始的引子部分等。

例 2-34

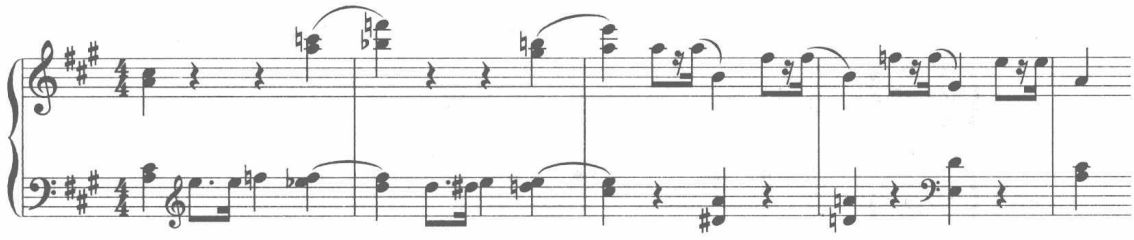
莫扎特《幻想曲》



② 用 $D_2/^{\flat 1}SII$ 作预备，例如路希杭《美好的夜晚》：

例 2-35

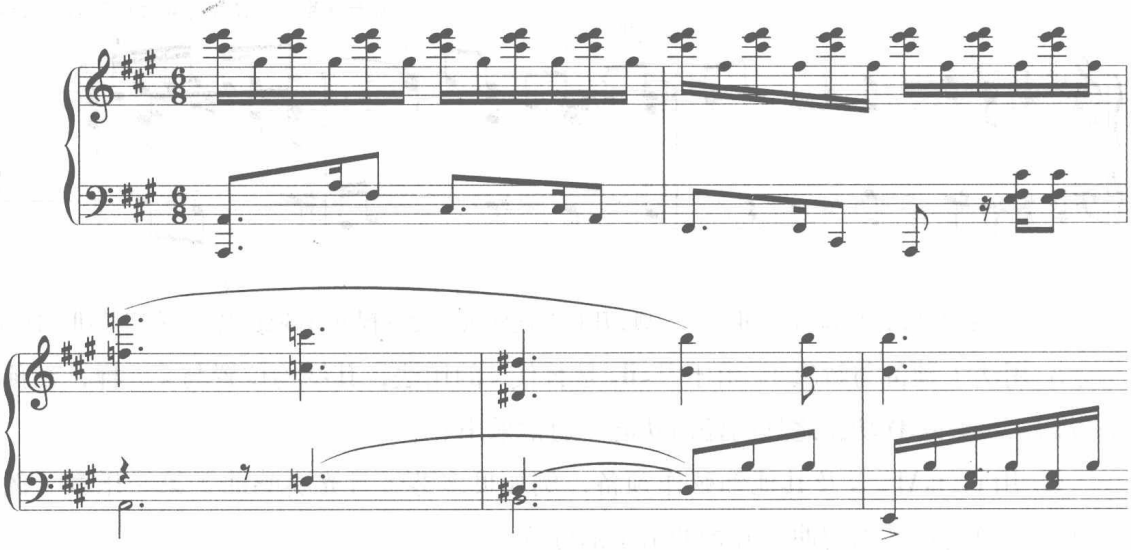
路希杭《美好的夜晚》



③ 用 $Sii^6_5-^{\flat 1}sII_6$ 这样的例子较少，见贝多芬《第七交响曲》。由于它不同于“真正的变和弦”，因此其预备很少用 Sii_6。

例 2-36

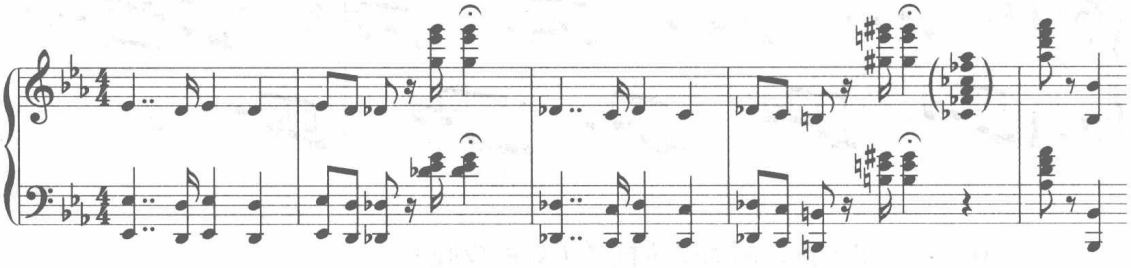
贝多芬《第七交响曲》



④ 通过阻碍进行引入，如 $D_5^6/S—^{\flat 1}sII_6$ 或 $D_2/S—^{\flat 1}sII_4^6$ 等。

例 2-37

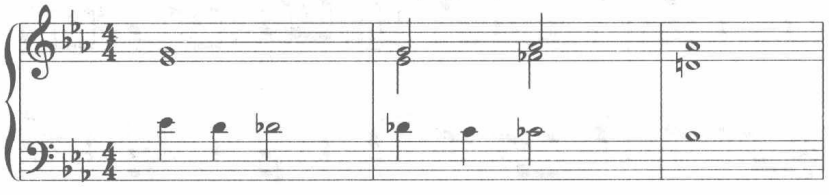
李斯特《$^{\flat}$E大调钢琴协奏曲》



上例和声简化图示如下：

例 2-38

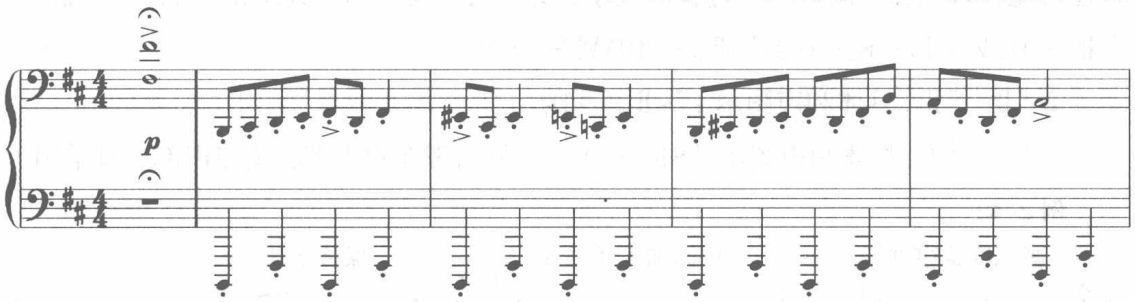
李斯特《$^{\flat}$E大调钢琴协奏曲》（缩减谱）



⑤ 通过意外进行引入，如 $DD_6—^{\flat 1}sII_6$ 或 $DD—^{\flat 1}sII$（较少见），见格里格《培尔·金特》第一组曲之四《在魔窟的宫中》。

例 2-39

格里格《培尔·金特》第一组曲之《在魔窟的宫中》

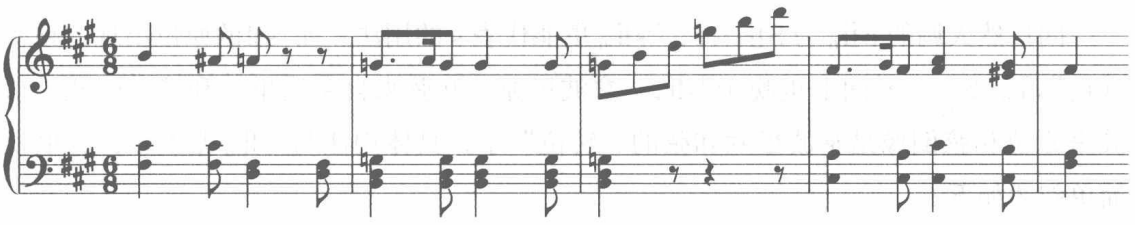


在解决方面，一般只有到 D 功能（当然可以是 K_4^6），也可能经过 DD 功能再到 D 功能。此外，还可能变格进行到 T。$^{\flat1}sII_6$ 的解决一般有以下四种：

①$^{\flat1}sII_6$—K_4^6（见莫扎特《A 大调钢琴协奏曲》）。

例 2-40

莫扎特《A大调钢琴协奏曲》



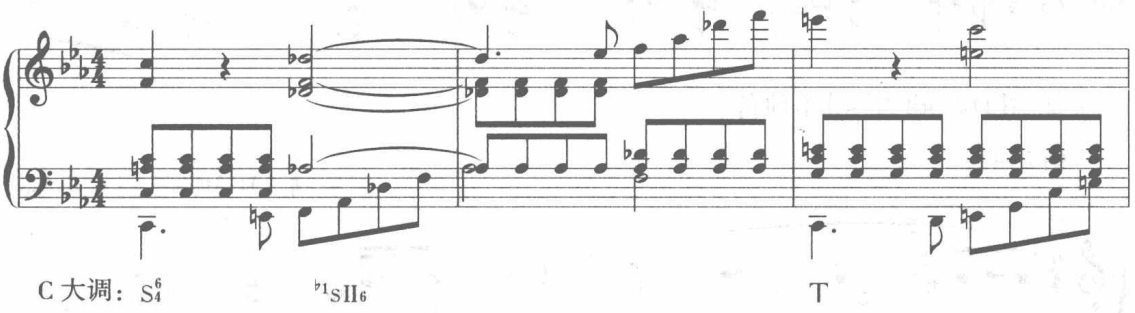
②$^{\flat1}sII_6$—D 或 D_7［见贝多芬《第七交响曲》（例 2-36）、《月光奏鸣曲》第一乐章（例 8-193）、李斯特《$^{\flat}$E 大调钢琴协奏曲》（例 2-37）等］。

③$^{\flat1}sII_6$—DD VII_7［见莫扎特《幻想曲》（例 2-34）］，或$^{\flat1}sII_6$—$^{\flat3}$DD VII_7（$^{\flat3}$DD VII_5^6）。

④$^{\flat1}sII_6$—T（变格进行）见下例。

例 2-41

勃拉姆斯《弦乐四重奏》



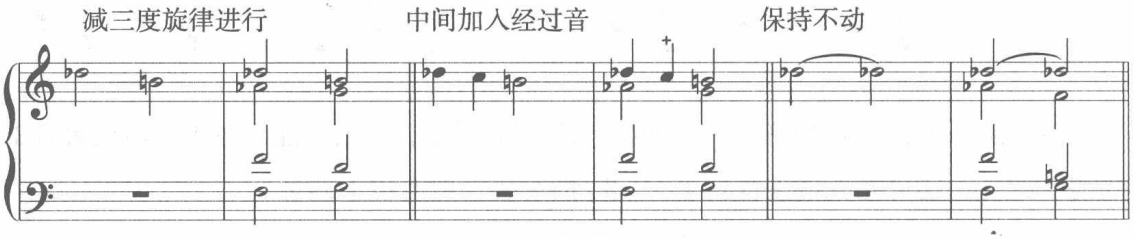
4. 声部进行：主要是$^{\flat}$II 级的走向问题，共有三种：减三度进行到导音（$^{\flat}$II—$^{\natural}$VII）、保持不动（$^{\flat}$II—$^{\flat}$II）、降 II 级进行到还原 II 级（$^{\flat}$II—$^{\natural}$II）。

①♭Ⅱ—♮Ⅶ，这里面有个减三度进行的典型特征。具体和声图示：$^{\flat 1}$sⅡ$_{6}$—D。此外还可能在减三度中间加入经过音的现象，如：♭Ⅱ—Ⅰ—♮Ⅶ。具体和声图示：$^{\flat 1}$sⅡ$_{6}$—$^{\flat 1}$sⅡ$^{6}_{5}$—D 或$^{\flat 1}$sⅡ$_{6}$—K$^{6}_{4}$—D 或$^{\flat 1}$sⅡ$_{6}$—$^{\flat 3}$DD Ⅶ$^{6}_{5}$—D 等。

②♭Ⅱ—♭Ⅱ，具体和声图示：$^{\flat 1}$sⅡ$_{6}$—$^{\flat 5}$D$_{7}$。

③♭Ⅱ—♮Ⅱ，具体和声图示：$^{\flat 1}$SⅡ$_{6}$—D$_{7}$（一般出现在中声部，旋律声部不宜采用）。

例 2-42



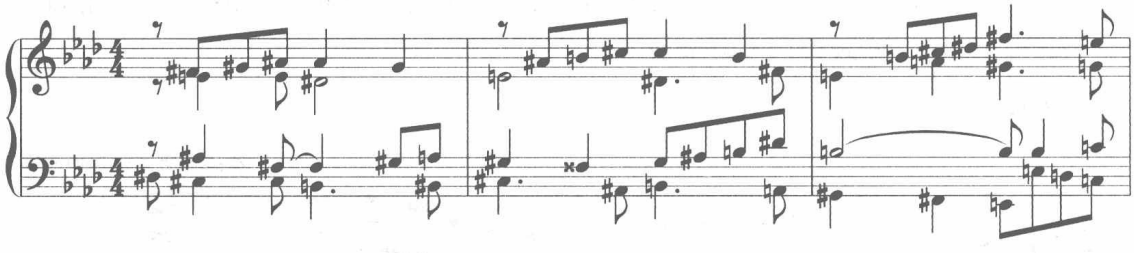
（二）$^{\flat 1}$sⅡ$_{6}$（拿波里原位）和弦的用法

同自然大调的Sii$_{6}$与Sii一样，$^{\flat 1}$sⅡ$_{6}$更能代表 s 的用法。而$^{\flat 1}$sⅡ的原位出现的频率远比$^{\flat 1}$sⅡ$_{6}$要少，时间上也晚于$^{\flat 1}$sⅡ$_{6}$。拿波里原位和弦来自拿波里六和弦，因此，拿波里原位和弦倒像是拿波里六和弦的“转位”了，具体用法与$^{\flat 1}$sⅡ$_{6}$差不多，这里就简单叙述如下：

在预备方面，同$^{\flat 1}$sⅡ$_{6}$一样，除 D 功能之外的任何功能，一般采用：

①用 t 及 ts Ⅵ或 s 等和弦作预备。

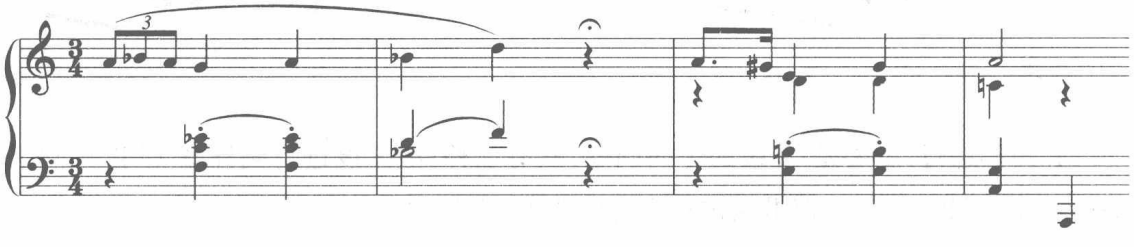
例 2-43



②用 D$_{7}$/$^{\flat 1}$sⅡ为$^{\flat 1}$sⅡ作预备。

例 2-44

肖　邦《玛祖卡》Op.7，No.2

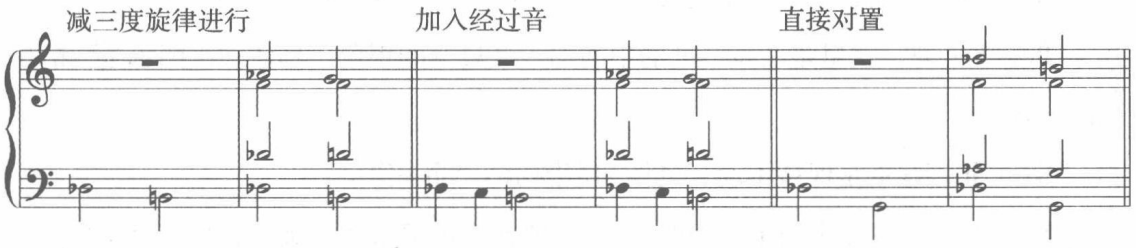


③ 通过阻碍终止引入 D_7/S—$^{\flat1}$sⅡ［见李斯特《$^{\flat}$E 大调钢琴协奏曲》（例 2–37）］。

我们前面提到，在解决方面同$^{\flat1}$SⅡ$_6$一样，一般只有到 D 功能（当然可以是 K_4^6），也可能经过 DD 功能再到 D 功能。此外，还可能变格进行到 T。

$^{\flat1}$sⅡ的解决：由于$^{\flat}$Ⅱ处在低声部，根据减三度进行的原则，$^{\flat}$Ⅱ—$^{\natural}$Ⅶ，最常见的是$^{\flat1}$sⅡ$_6$—D_5^6 或 DⅦ$_7$。

例 2–45



$^{\flat1}$sⅡ$_6$ 的解决一般有以下四种：

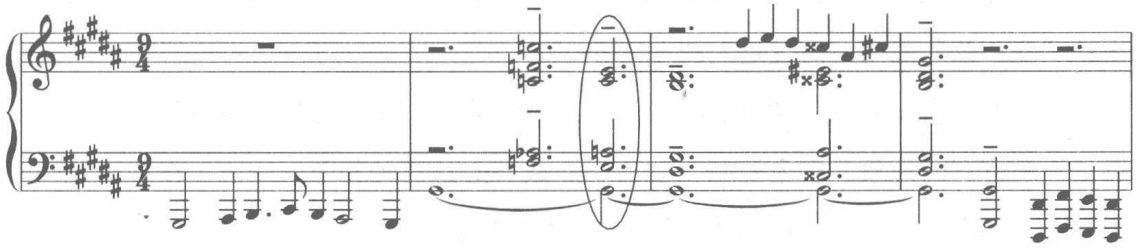
① $^{\flat1}$sⅡ—K_4^6

② $^{\flat1}$sⅡ—D 或 D_7

③ $^{\flat1}$sⅡ—DDⅦ$_7$ 或$^{\flat1}$sⅡ—$^{\flat3}$DDⅦ$_7$（$^{\flat3}$DDⅦ$_5^6$）

④ $^{\flat1}$sⅡ$_2$—T（变格进行，包括$^{\flat1\flat3}$sii$_2$—t）。见卡巴列夫斯基《前奏曲》（Op.38，No.12）：

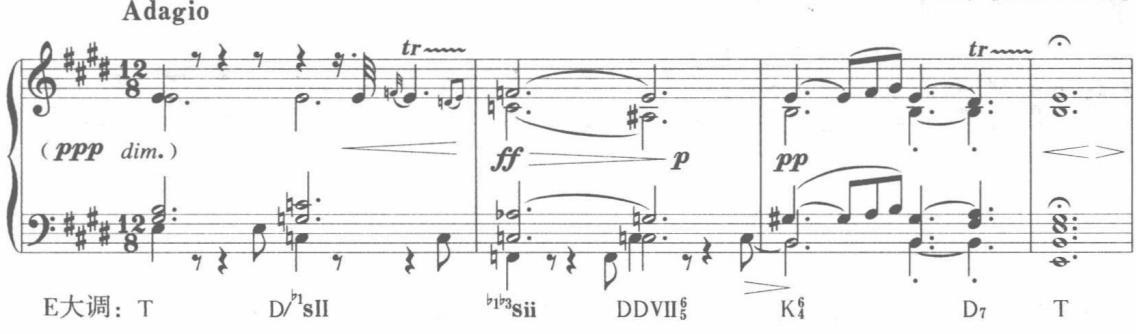
例 2–46　　卡巴列夫斯基《前奏曲》Op.38，No.12



$^{\flat1}$sⅡ—T 或$^{\flat1\flat3}$sii$_2$—t 一般不可以，因为声部进行会出现平行五度，但在近现代和声中则没有这样的限制，如上例卡巴列夫斯基《前奏曲》（Op.38，No.12，例 2–46）。

例 2–47

舒伯特《弦乐五重奏》



上例为隐蔽地在大调中应用小拿波里和弦[①]（$^{\flat1\flat3}$sii实际上是其主和弦的同中音和弦，进行到$^{\flat3}$DDⅦ^{6}_{5}）的例子，这种变和弦在浪漫主义后期的作曲家的作品中经常出现，如哈恰图良《钢琴协奏曲》（例 17–424）、卡巴列夫斯基《前奏曲》（例 2–46）等。

声部进行：总而言之，声部进行方面的主要问题还是$^{\flat}$Ⅱ级的走向，共有三种（同$^{\flat1}$sⅡ_{6}一样）：

$^{\flat}$Ⅱ—$^{\natural}$Ⅶ，这里有个减三度进行的典型特征。具体和声图示：$^{\flat1}$sⅡ—D。

$^{\flat}$Ⅱ—Ⅰ—Ⅶ，这里是在减三度的中间加入经过音的现象。具体和声图示：$^{\flat1}$sⅡ_{6}—$^{\flat1}$SⅡ^{6}_{5}—D。

$^{\flat}$Ⅱ—$^{\flat}$Ⅱ，这里是保持不动，具体和声图示：$^{\flat1}$Sii—$^{\flat5}$$D_7$。

$^{\flat}$Ⅱ—$^{\natural}$Ⅱ，具体和声图示：$^{\flat1}$sⅡ—D_7（一般在中声部采用，旋律声部不宜采用）。

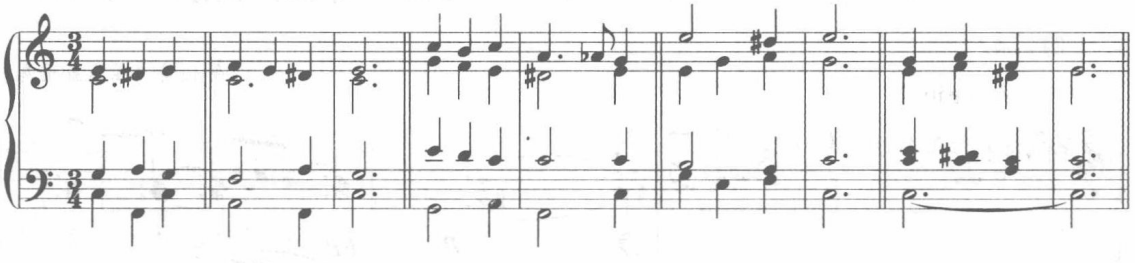
综上所述，含有$^{\flat}$Ⅱ的和弦共有三个：$^{\flat1}$sⅡ_{6}、$^{\flat1}$sⅡ、$^{\flat1}$sⅡ_{7}，其中$^{\flat1}$sⅡ_{7}及其转位的用法有：$^{\flat1}$sⅡ^{6}_{5}—D 或 K^{6}_{4}、$^{\flat1}$sⅡ_{2}—T、$^{\flat1}$sⅡ^{6}_{5}—DDⅦ_{7}—D 或 K^{6}_{4} 等。

三、下属增六和弦

如果说$^{\flat1}$sⅡ_{6}（拿波里和弦）这种由调式交替产生的，而且在大小调通用的下属变和弦，在分类上应属于调式交替和弦范畴的话，下面介绍的下属组增六和弦则属于真正的“变和弦”范畴，而且是大调专用。

$^{\sharp1}$Sii_{6}与$^{\sharp1}$Sii^{6}_{5}的用法（真正的“变和弦”）是属于大调专用的，因为升高的音阶Ⅱ级是大调特有的现象。它主要有$^{\sharp1}$Sii_{6}与$^{\sharp1}$Sii^{6}或$^{\sharp1}$Sii_{2}这三种和弦的用法（在和声大调中为$^{\sharp1}$Sii_{6}与$^{\sharp1}$Sii^{6}_{5}或$^{\sharp1}$Sii_{2}），而且主要用于变格终止或变格进行。

例 2–48

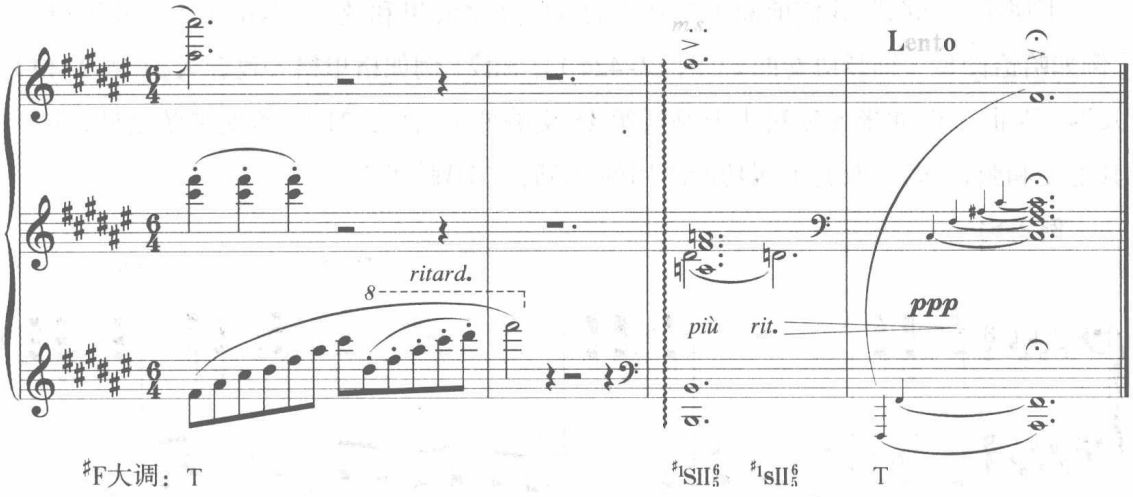


① 参见斯波索宾等《和声学教程》（下册）第四十七章“下属和声组的变和弦”之补充部分。

$^{\sharp 1}$Sii$^{6}_{5}$ 在音响上有时与同主音多利亚调式的 S_7 音响相同，例如格里格《致春天》。

例 2-49

格里格《致春天》

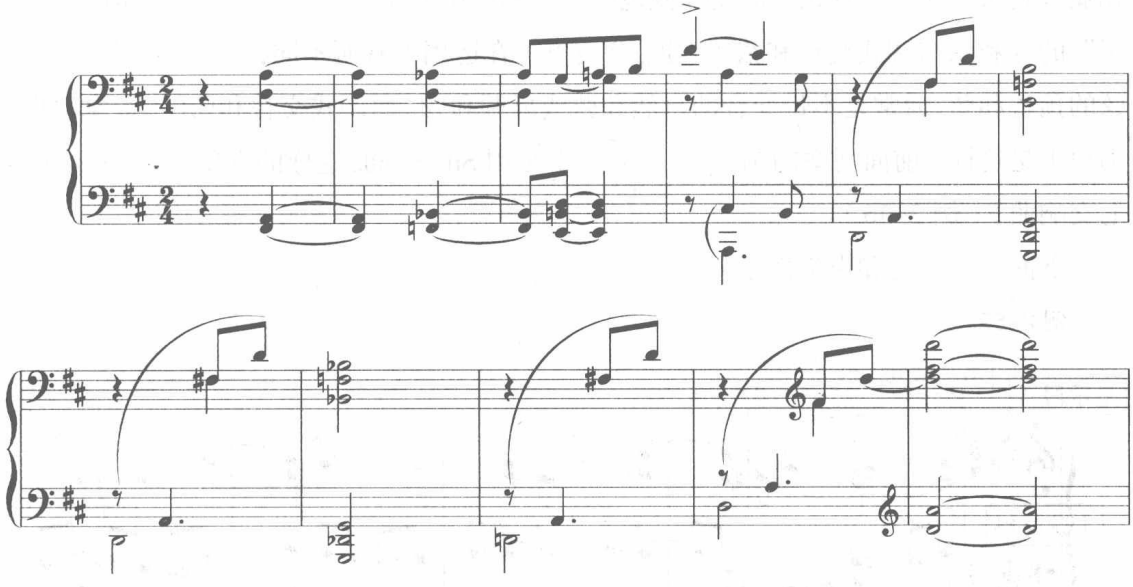


上例在标记上有可能标记为 S_7（多利亚）—s_7（自然小调）。

此外，类似的例子还有格里格《奥塞之死》（例 1-9）、格里格《希望》（Op.26，No.1，见斯克列勃克夫《和声分析》例 308，本书没有列举）、格里格《我匍匐在你脚下》等。

例 2-50

格里格《我匍匐在你脚下》Op.68，No.3

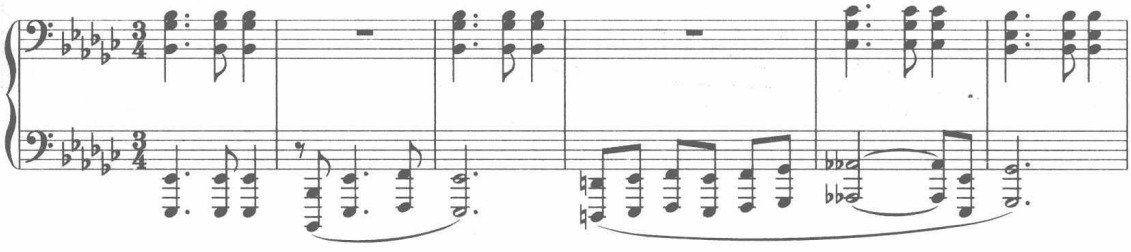


四、其他下属组变和弦介绍

下属组变和弦除我们前面主要介绍的$^{\flat 1}sII_6$（拿波里和弦）、$^{\flat 1\flat 3}sii_6$（小拿波里和弦）[例如哈恰图良《钢琴协奏曲》（例 17–424）]、$^{\sharp 1}SII_5^6$[例如格里格《致春天》（例 2–49）]及$^{\flat 1}s$、$^{\flat 3}sii_6$[例如米亚斯科夫斯基《第 15 交响曲》（例 2–31）]等变和弦之外，还有其他变和弦，如$^{\flat 1}s_7$及起下属功能作用的$^{\flat 5}DVII_3^4$、$^{\sharp 3}DVII_3^4$等。

例 2–51

肖斯塔科维奇《前奏曲》Op.34，No.14

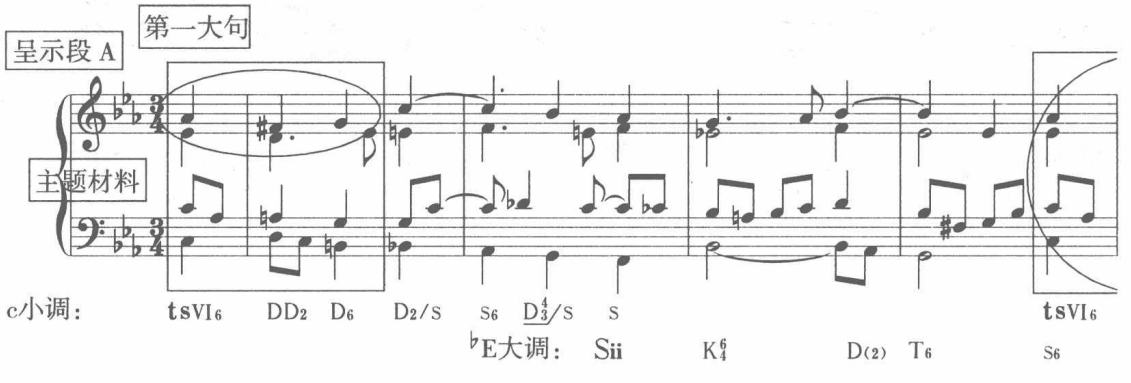


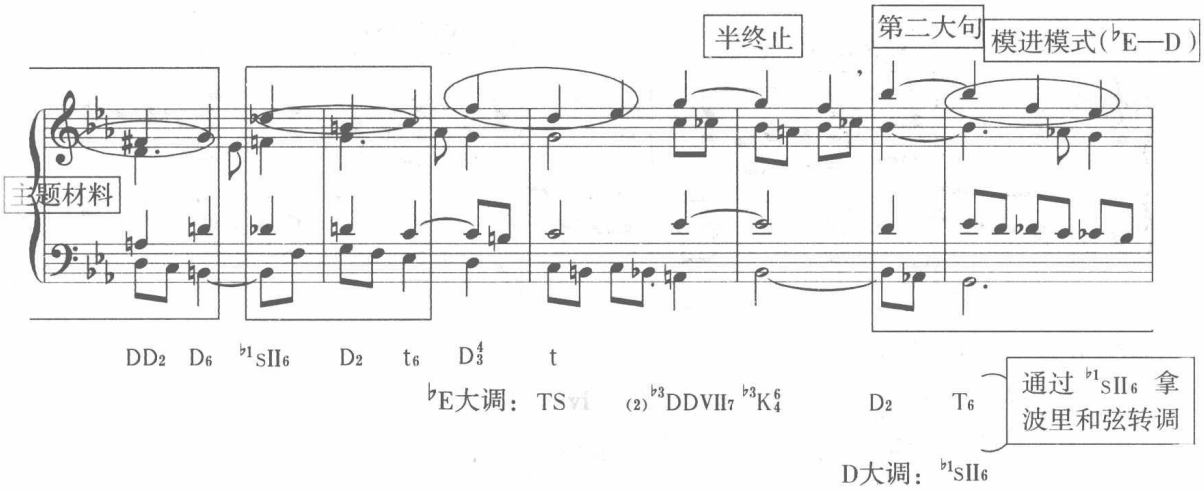
五、实践指示与配和声举例

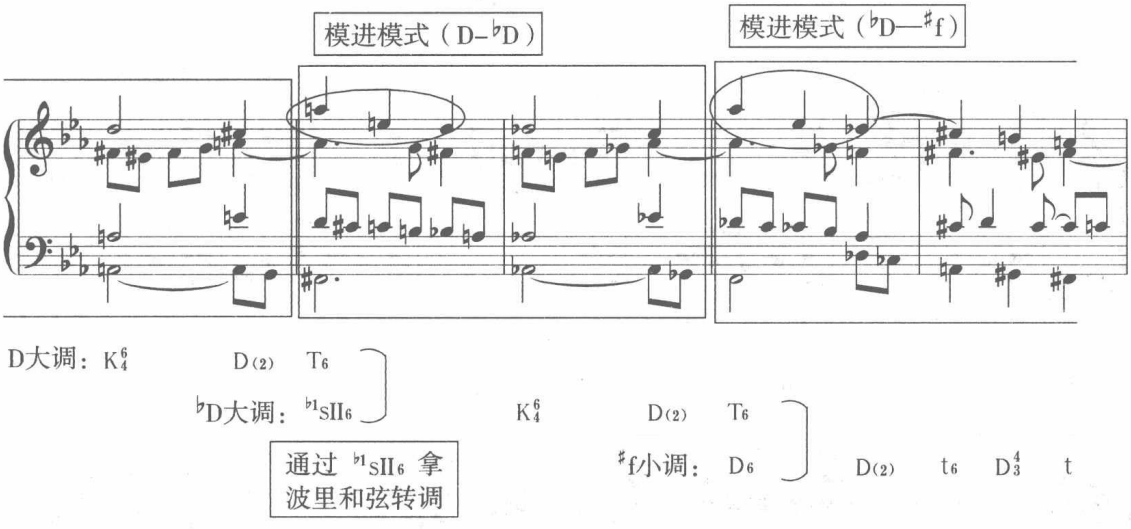
下属变和弦同属组变和弦一样，主要也是建立Ⅱ上的升降形成的各种变和弦，不同的是它属于下属功能。需要注意的是$^{\flat 1}sII_6$（拿波里）产生于调式交替（其来源于弗里几亚调式），不属于“真正”的变和弦范畴，而$^{\sharp 1}SII_5^6$则属于“真正”的变和弦范畴。“真正”的变和弦与调式交替和弦（$^{\flat 1}sII_6$拿波里）在运用上有所不同，如“真正”的变和弦的预备和弦，通常是不带变音的自然和弦或离调和弦。而调式交替和弦（$^{\flat 1}sII_6$拿波里）则很少是这样[前面列举的例子中，只有一个是用Sii_5^6—$^{\flat 1}sII_6$这样的现象，见贝多芬《第七交响曲》（例 2–36）]。

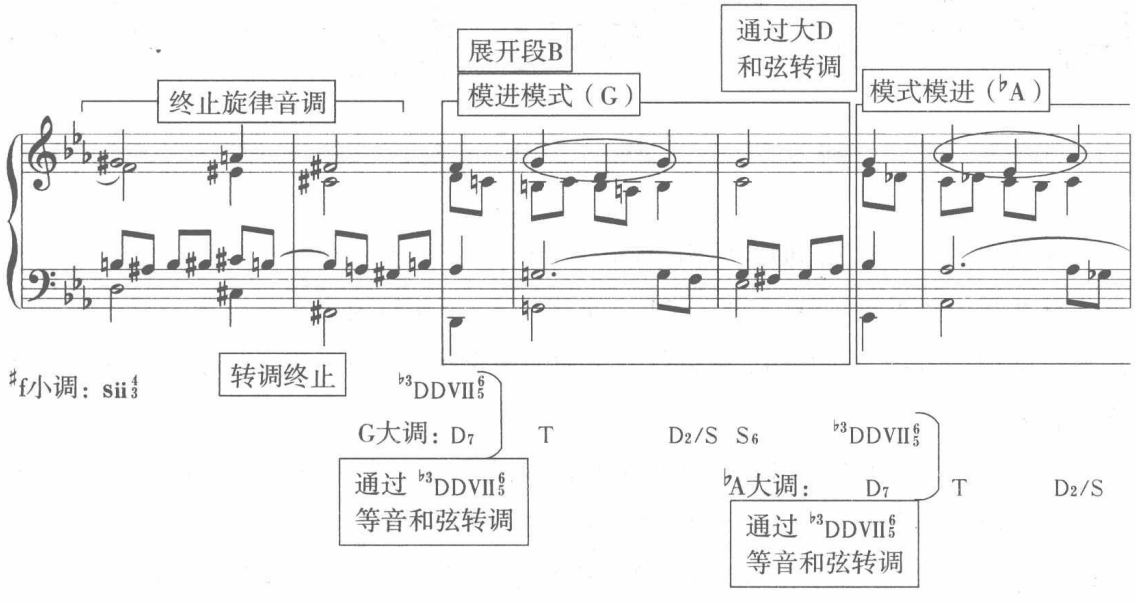
下面是一道配和声举例：

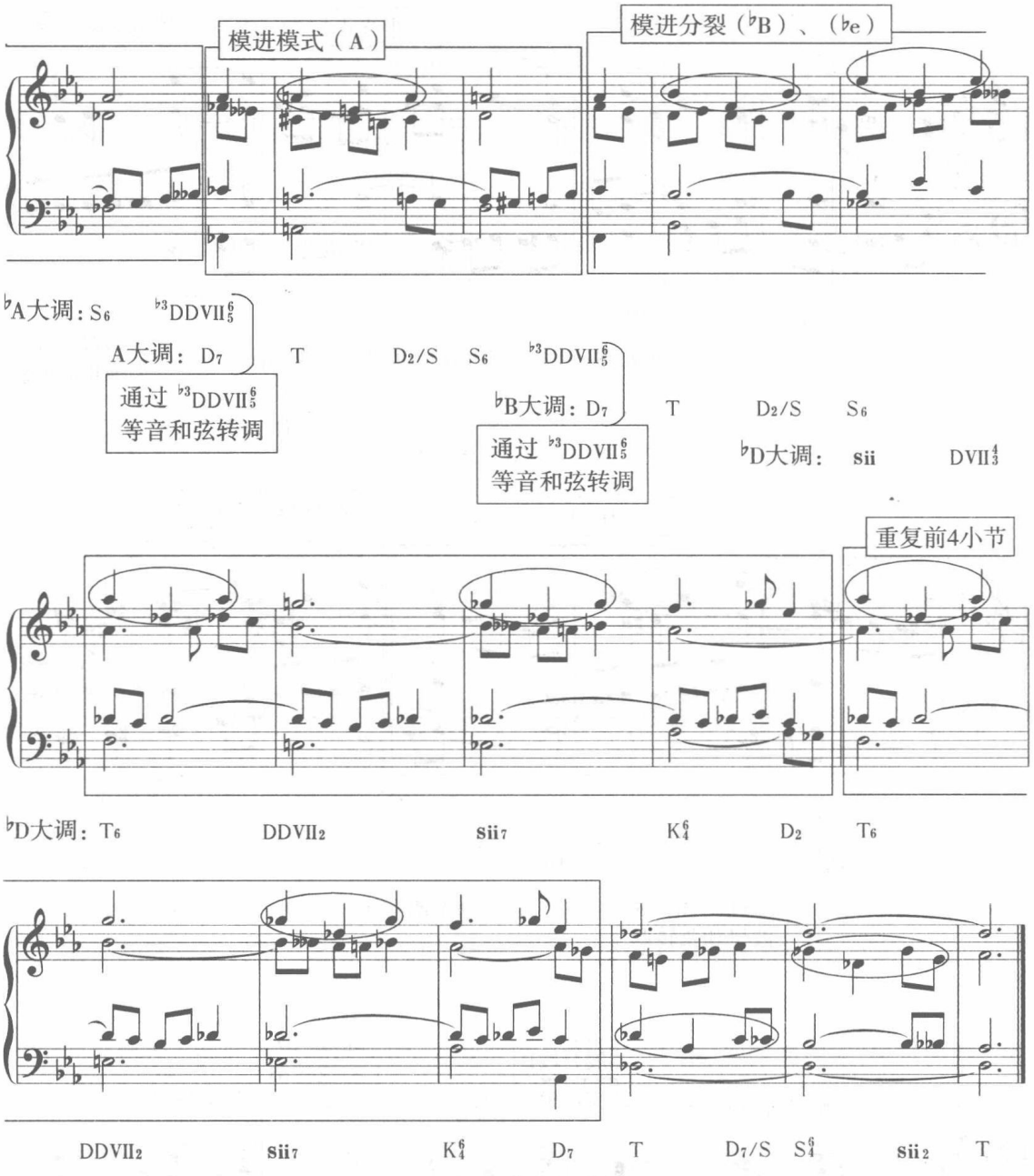
例 2–52




主题材料
半终止
第二大句
模进模式(♭E—D)
DD2 D6 ♭1sII6 D2 t6 D4/3 t
♭E大调：TS (2)♭3DDVII7 ♭3K6/4 D2 T6
D大调：♭1sII6
通过 ♭1sII6 拿波里和弦转调


模进模式（D–♭D）
模进模式（♭D—♯f）
D大调：K6/4 D(2) T6
♭D大调：♭1sII6
通过 ♭1sII6 拿波里和弦转调
K6/4 D(2) T6
♯f小调：D6
D(2) t6 D4/3 t


终止旋律音调
展开段B
模进模式（G）
通过大D和弦转调
模式模进（♭A）
♯f小调：sii4/3
转调终止
♭3DDVII6/5
G大调：D7 T D2/S S6
通过 ♭3DDVII6/5 等音和弦转调
♭3DDVII6/5
♭A大调：D7 T D2/S
通过 ♭3DDVII6/5 等音和弦转调



这是一首并列单二部曲式结构，呈示段（A）中（第1—16小节）为对比乐段结构。上句落在平行关系调（♭E大调）D上（半终止），下句以模进形式出现，其中介和弦是通过前调 T_6 等于后调 $^{\flat 1}sII_6$ 来进行一系列的转调模进，最后进入 ♯f 小调，并以完满终止收束。

B段：通过并置对比开始，同样也是以模进开始，这次是通过前调 $^{\flat 3}DD\,VII_5^6$ 等于后调 D_7 进行一系列的等音转调模进，最后进入 ♭D 大调，以 ♭D 大调：T_6—$DD\,VII_2$—$S\,ii_7$—K_4^6—D_2—$T_{(6)}$ 这样的典型进行先阻碍终止一下，然后以完满终止收束。

整个习题结构呈现出不带再现的单二部曲式结构。

其结构图式：

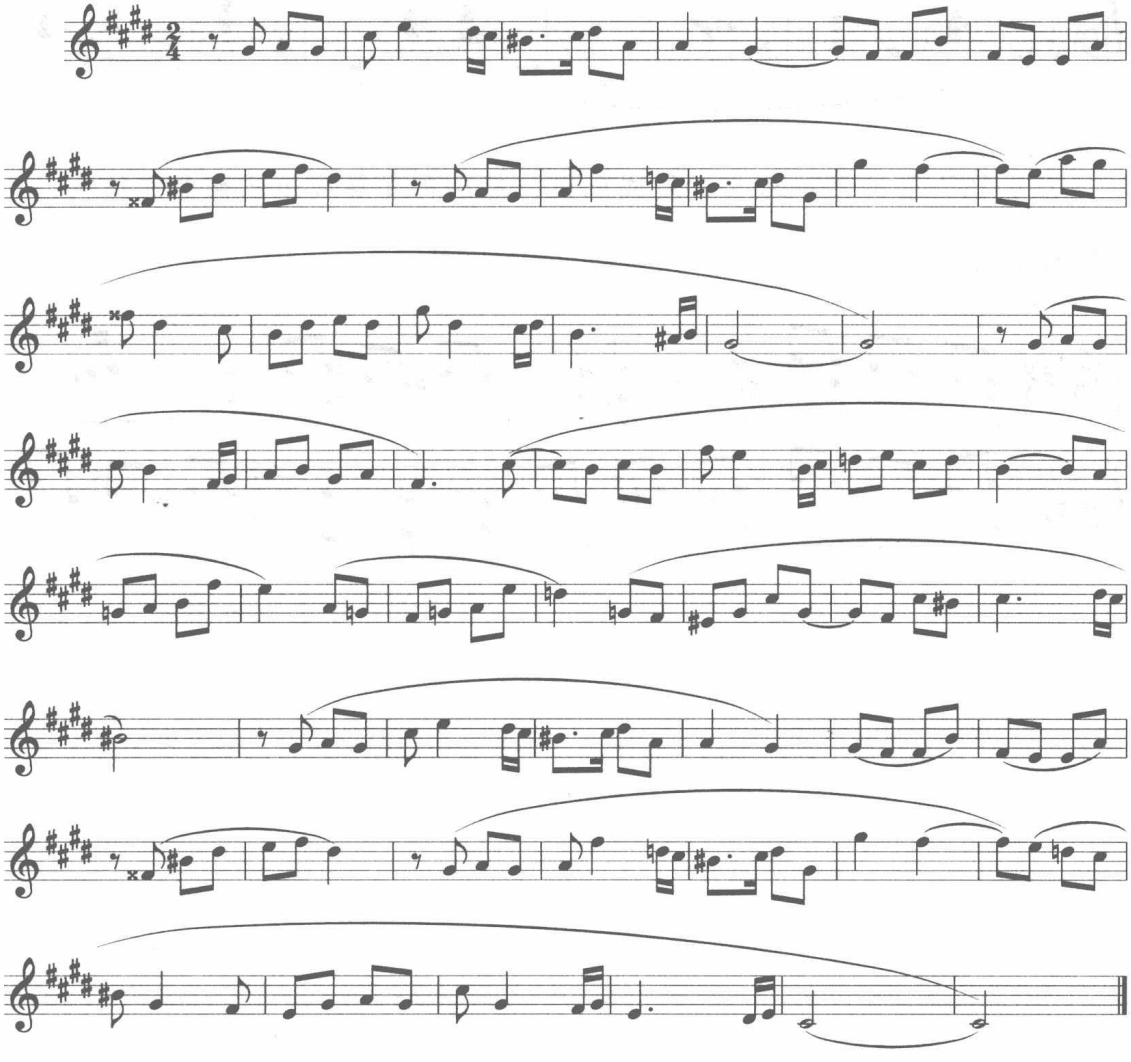
并列单二部曲式结构

	A（呈示段）	B 对比、展开段
材料：	a（对比）a^1	b（并置对比）
小节：	8　+　8	2+2　2+2　4+4+3
调性：	c 小调　♯f 小调	G–♭A–A–♭B–♭D ……

练　习　二

一、完成下列旋律的四部和声写作

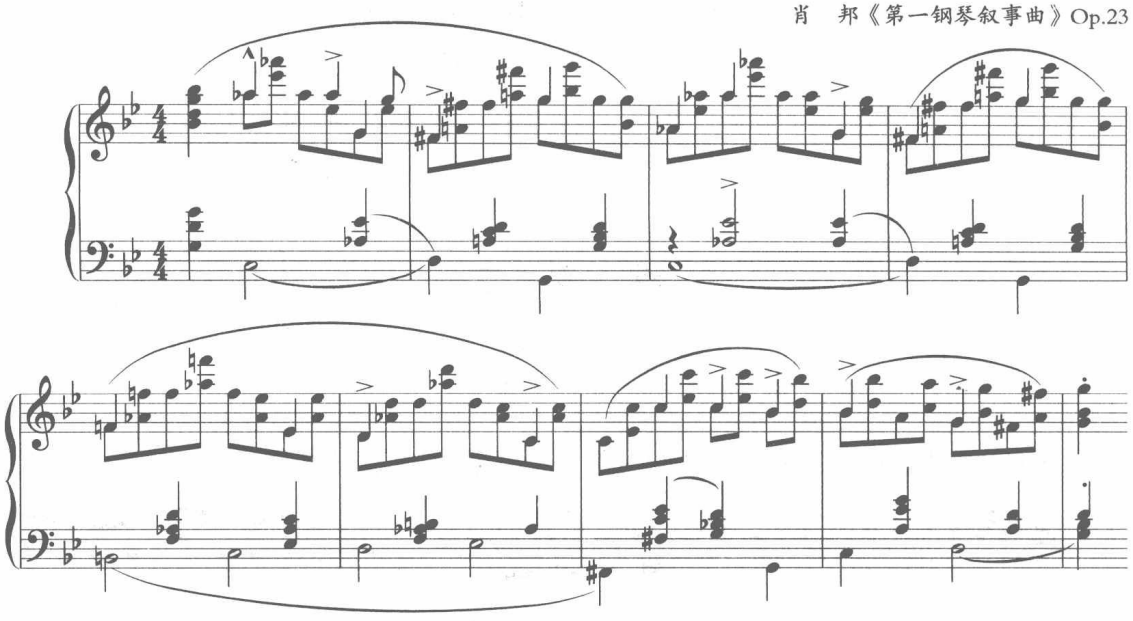
要求：首先进行四部和声骨架的写作，然后进行对位化处理。



二、分析下列作品，说出其变和弦具体类型

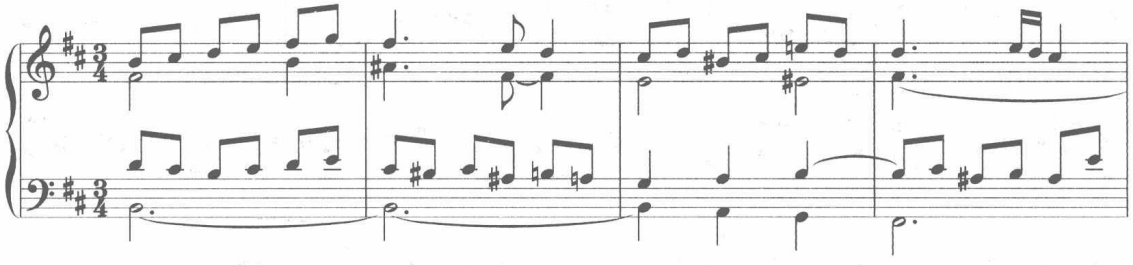
例 2–53

肖　邦《第一钢琴叙事曲》Op.23



三、把下面的第一乐句扩展成乐段，然后再发展成单三部曲式结构

例 2–54



第 三 章

持续音与持续音型

一、概　　述

在多声部音乐发展中，不协和现象的出现与解决方式形成了传统和声中的典型序进逻辑与典型风格进行。在大小调和声中存在着三种不协和音程构成形态与解决方式。

（一）三种不协和音程构成形态与解决方式

1. 复功能和弦。这是由高度叠置造成的复功能和弦，如 $\frac{S}{D}$（D_7 的最初标记），解决方式：解决到第三功能 T。

2. 和弦外音（造成的不协和音程）。这是由非结构音造成的不协和音程现象。解决方式：将外音解决到和弦内（少数服从多数），如果单声部外音只需动一个声部。

3. 持续音（造成的不协和音程）。由下方持续音与上面的和弦发生冲突时，形成复功能现象（不协和音程）。解决方式：持续音不动，上面的和弦音动（多数服从少数）。[①]

（二）持续音的起源与作用

1. 起源：持续音起源于多声部音乐萌芽时期的风笛演奏。另一种说法是起源于 17 世纪的管风琴演奏，管风琴的踏板音常为长时值音。由于当时乐器的条件所限，古钢琴还没有踏板装置时，人为的音响要求，使得持续音的用法相当普遍。

---

① 关于少数服从多数或多数服从少数，只是一个比喻而已。在外音的运用上，特别是在多重外音的使用上，更多的却是多数服从少数的现象出现。能够决定一个和弦的性质关键要看低音的情况，如：和弦低音是和弦音，而上面的和弦处于外音状态，因此这是多数服从少数的现象。持续音一般就在低声部，所以上面的和弦要服从低音的功能。从这点来看，和弦外音与持续音也是有共同之处的。

2. 作用：在某种意义上讲，持续音是起延迟音响的功能作用，这点从它的标记就可看出来。例如：T.P_____（pedal 即踏板的意思），同时持续音也具有一定的结构功能作用。

3. 同古典和声中其他一些的典型用法，如 K_4^6、D_7、三度叠置的和弦构成一样，持续音也是传统古典风格的一种标志。

二、持 续 音

（一）定义及基本特征

1. 定义：在乐曲的某个声部（通常是低声部）持续时值较长，游离于和弦进行之外的一个长音[①]（一条线），具有外音特征但不属于外音范畴。

2. 基本特征：可能出现在高、中、低（声部），也可能采用单、双、三声部（形态），还可能是典型的持续音或非典型的持续音。[②]

（二）对于持续音的理解

1. 该丘斯等人的著作将持续音列为外音范畴。

2. 斯波索宾、辟斯顿等人的著作将持续音看成是广义上的功能延续，或单声部功能。

3. 从用法与现象角度来看，持续音可以看作是控制发展音乐的一种手段。

这里打个比喻——它有点像放风筝。音乐的发展是在空中飞舞的风筝，而手中的线则是持续音。风筝在走（音乐在发展），但走不远（不能离调太远），因为放风筝的线（持续音）在作曲家的手中掌控着，这点从持续音上面的离调可以看出，一般持续音上方不宜采用远关系离调，以免与持续音发生抵触。

（三）持续音的历史沿革

持续音起源于风笛演奏，后来的作品中出现的持续音有些是模仿风笛演奏的效果。例如巴赫《g 小调英国组曲》中的“缪塞特舞曲”（法语中的风笛的意思）。

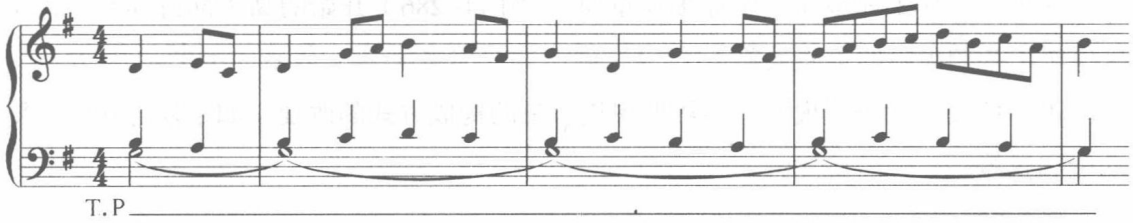
---

① 为什么说持续音是游离于和弦进行之外？因为持续音有时是外音，有时是和弦音，因此是游离于和弦进行之外。一条线：是指持续音的特征，它像一条线一样的很长很长的长音。

② 吴式锴将含有外音特征的持续音作为典型的持续音来看；而把不含有外音的持续音作为非典型的持续音来看，而不是以持续音上面的和弦进行的数量的多少来衡量。（这点有点像其解释变和弦的提法：“真正”的变和弦指不改变功能、调式、调性的那种。而“真正”的持续音本身是含有外音性质的那种持续音。）

例 3–55

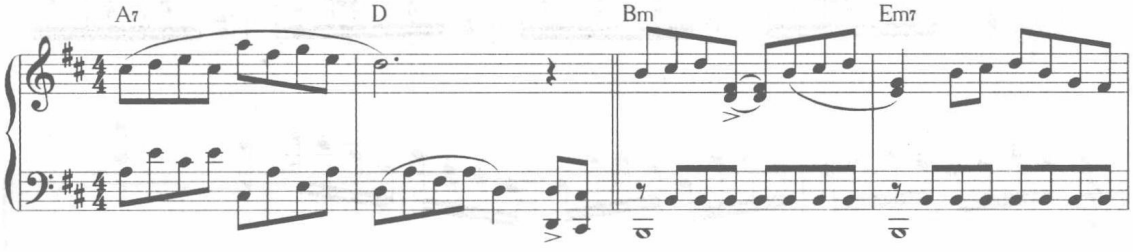
《g小调英国组曲》



这是古典音乐中同其他外音的用法一样，也是带有典型风格特征的持续音用法，在近现代的音乐作品中，凡采用持续音写法的作品应看作是对于古典风格的一种回归，例如保尔·莫利亚《小步舞曲》。

例 3–56

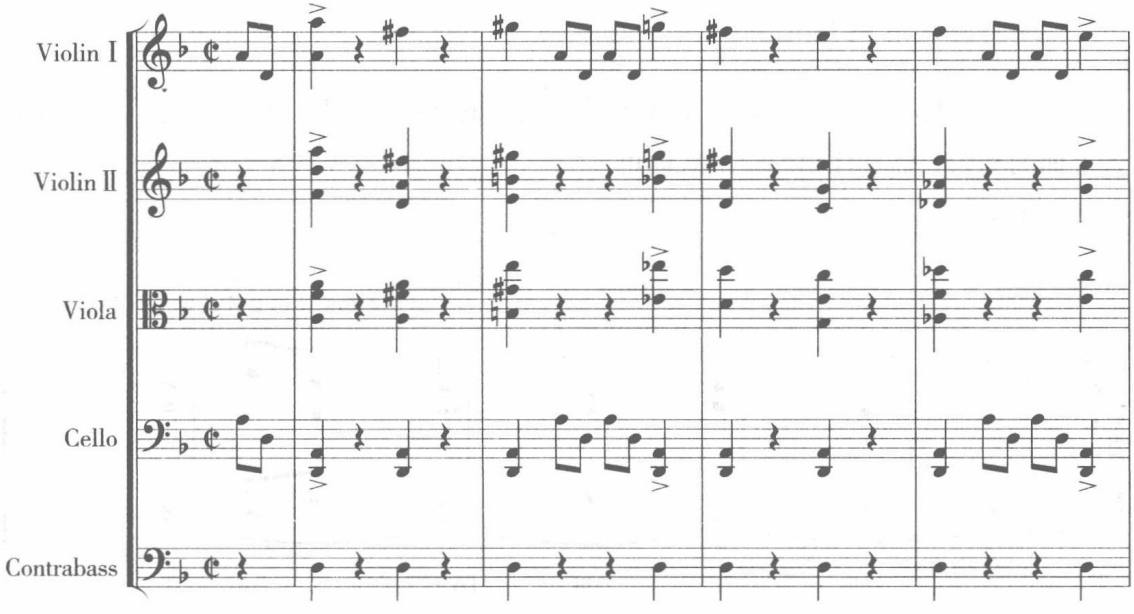
保尔·莫利亚《小步舞曲》



英国近现代作曲家布里顿《布里奇主题变奏曲》之“布列舞曲”则具有典型的模仿性写作特征，通过弦乐的空弦演奏，模仿了风笛演奏的效果。

例 3–57

布里顿《布里奇主题变奏曲》之“布列舞曲”

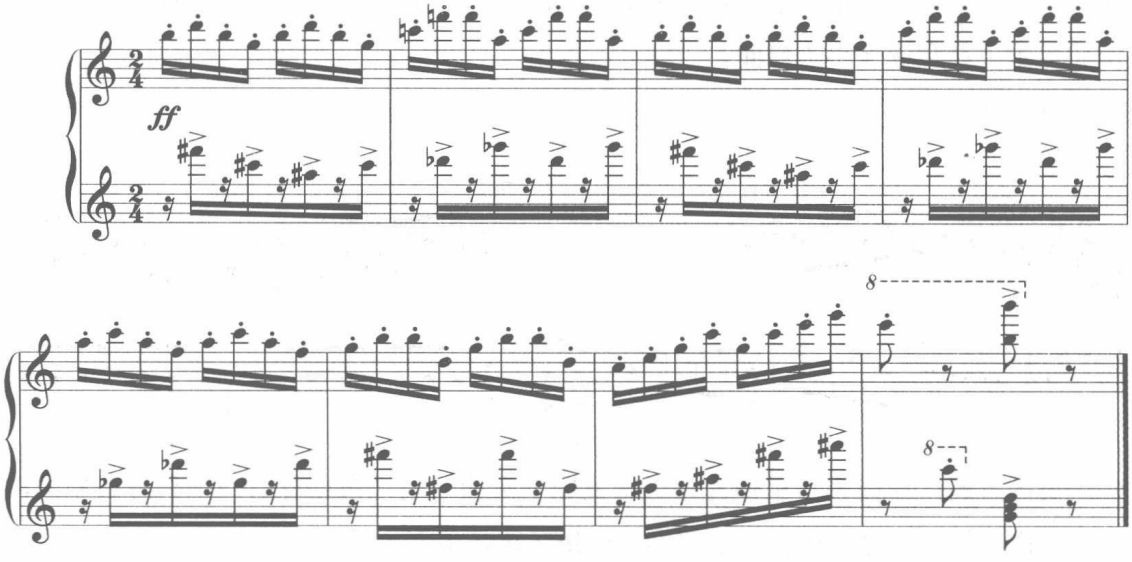


同各种外音一样，持续音也是带有典型风格特征的一种用法，也会形成典型的音乐主题形象。例如鲍罗丁《中亚细亚草原》（例 11–286）开始的高声部持续音，描绘了空旷、一望无际的草原景象。

由于持续音的分层现象，导致近现代和弦的构成方式的改变。如：复合和弦、复功能和弦等。

例 3–58

普罗科菲耶夫《瞬间幻想》Op.22，No.5



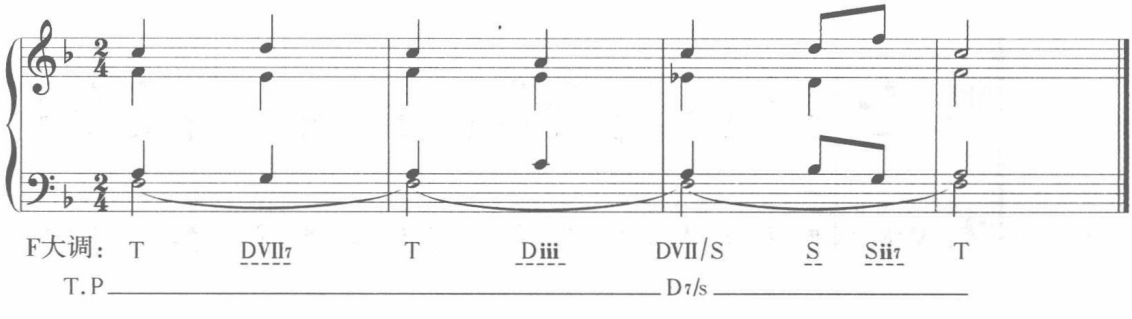
上例我们可以看到一系列和弦的“复合”形成的复合和声进行。

（四）持续音的标记

1. 第一种标记方式：例如在 T 或 D 的持续音的基础上“T（D）.P_____”，该持续音上面的和弦只需标注出原位形式即可。

例 3–59

和声题例（选自吴式锴《和声学教程》）

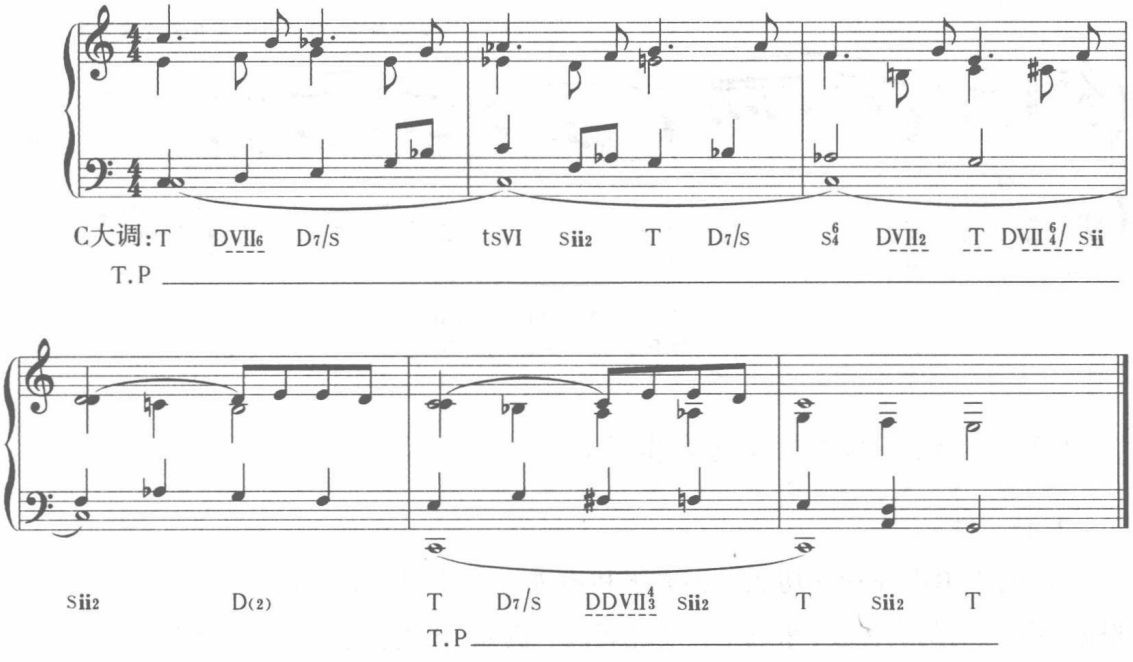


如果持续音与某和弦具有明显的功能联系，应把包含持续音在内的完整和弦形式标记出来（在持续音的线上）。见上例。

2. 第二种标记方式：将持续音写出，如“T（D）.P_____”，在持续音上面的和弦该怎么标就怎么标，如果持续音是该和弦的和弦音时，将持续音在内的和弦一块算。

例 3-60

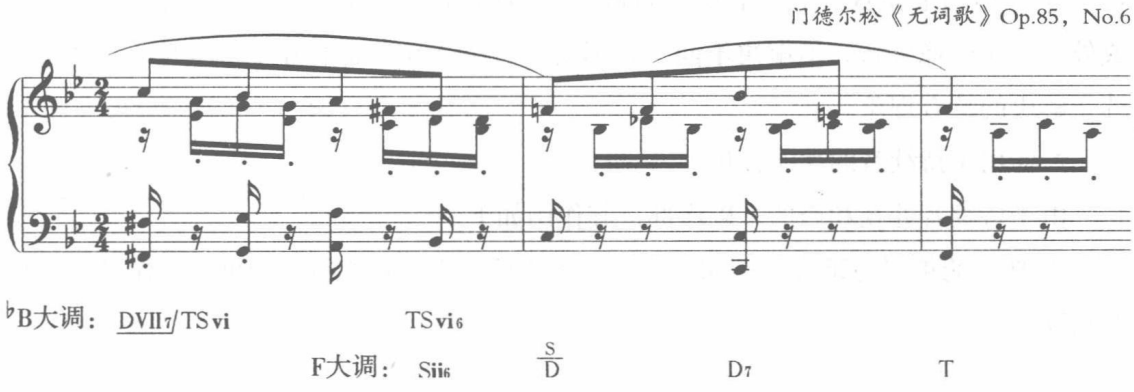
和声题例（选自斯波索宾等《和声学教程》）



（注意：典型的持续音必须划线而非典型的持续音可不划线。一般少于三个和弦以下的典型或非典型的持续音现象，可采用复功能的标记形式。例如门德尔松《无词歌》，Op.85，No.6。）

例 3-61

门德尔松《无词歌》Op.85，No.6



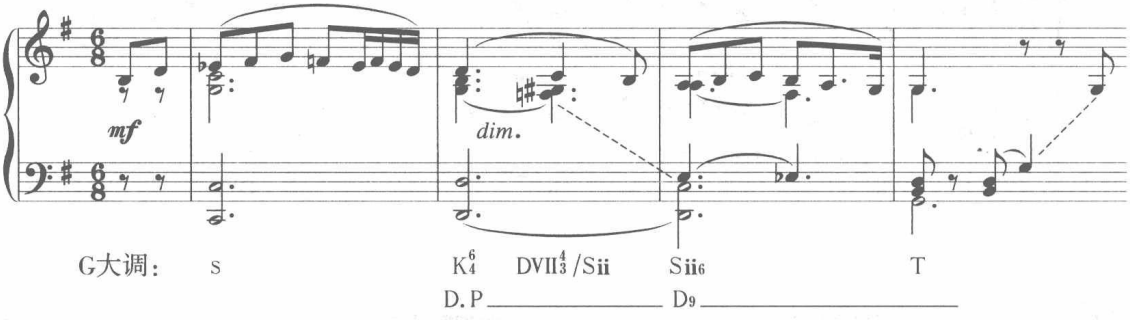
上例的第 2 小节第一个和弦，同样采用复合和弦的标记方式。类似的例子还有托梅《庄严的行板》第一部分之 A 段结尾（由于篇幅所限，这里没有列举）。

3. 第三种标记方式：先写出持续音，对于持续音上方的和声进行，可以用原位或转位的形式来标记（该怎么标就怎么标）。这上面的和弦功能进行是相对准确的，因为它们没有正常的低音进行。

4. 第四种持续音标记方式是一种综合性的标记。首先，将持续音的 P____ 线写出。其次，持续音上面的功能该怎么标就怎么标。再次，如果持续音与上面的和弦结构是和弦音关系，在 P____ 线上重新标出新的功能。

例 3-62

里姆斯基-科萨科夫《天方夜谭》第二乐章



（五）持续音的特性及功能作用

1. 特　性

① 属于单声部独立功能（游离于和声进行之外，同时又起着基础低音的作用）。根据持续音的调式音级，来确定其功能属性。例如：T.P____ 持续音（起 T 功能作用），D.P____ 持续音（起 D 功能作用）。注意：大调大写、小调小写。

② 持续音与上方声部形成两个不同层次，时而为和弦音，时而为外音，两者若即若离。复合关系所引起的紧张度具有一定的色彩性及丰富的音响效果。

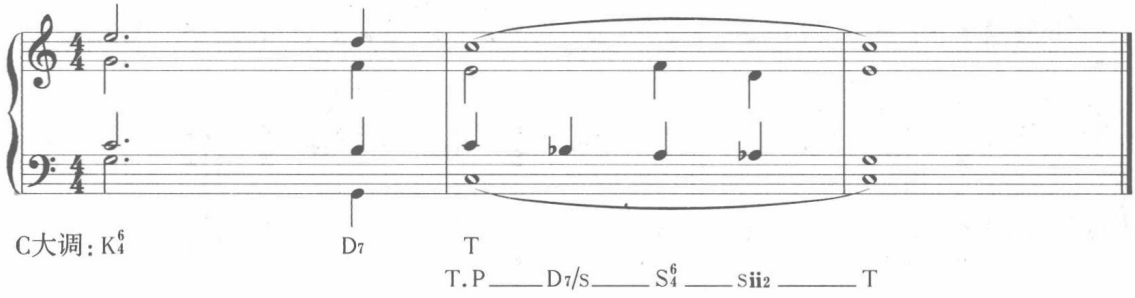
③ 持续音有点像外音（有引入与退出），但又不属于外音范畴（即与上方声部形成外音关系时像外音，但解决不同。它不动（指持续音）而上方声部需要动，这是持续音解决的特有现象。

2. 作用（持续音的功能作用）

由于持续音处在和声的基础声部，其作用如下：

① 功能的扩展与延续。例如，完满终止之后的变格补充终止皆可以看作是主和弦的延续。

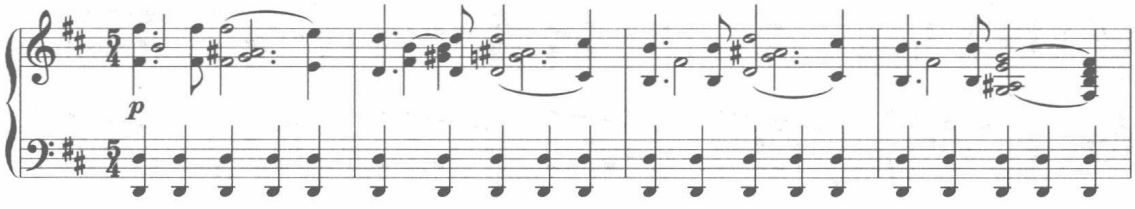
例 3–63



② 通过持续音引起的和声的紧张与松弛、协和与不协和来表现各种矛盾的冲突和对比。例如柴科夫斯基《第六交响曲》第二乐章：

例 3–64

柴科夫斯基《第六交响曲》第二乐章



上例表现出不可抗拒的命运之力。反之也可以通过持续音来表现宁静、恬美的艺术形象，如鲍罗丁《中亚细亚草原》（例 11–286）。

③ 持续音的结构功能作用：在典型的乐曲开头与完满终止之后的主持续音用法的结构功能作用是强调主功能的稳定性；中间对比采用的属持续音或采用其他音级上的持续音（主要是属）的结构功能作用是强调属功能的不稳定性。如果整首乐曲只有一个持续音，一般是采用主持续音。例如：里姆斯基－科萨科夫《印度客商之歌》（例 8–187）、比才歌剧《卡门》中的《哈巴涅拉》舞曲（例 3–66）、巴赫《g 小调英国组曲》中的“缪塞特舞曲”（例 3–55）等。

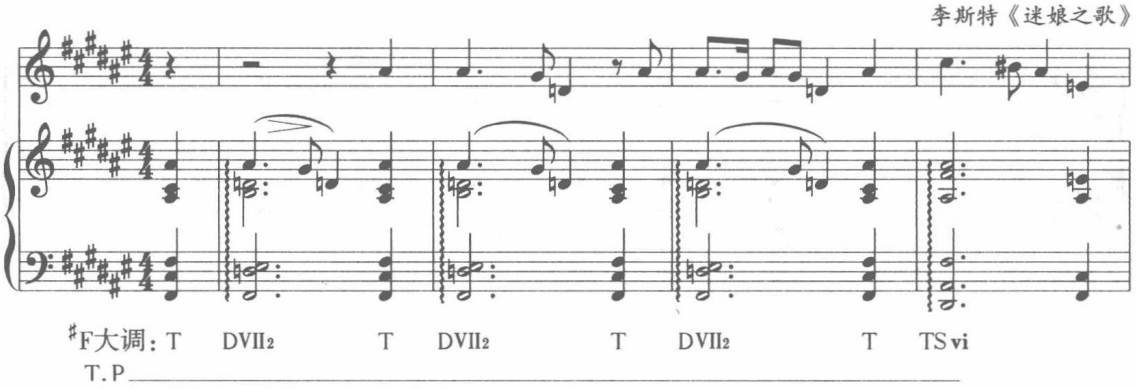
（六）持续音的应用

1. 主持续音的应用：我们在讲任何一个和声现象时都会提到其应用的结构位置。例如 DD 和弦（结构内的 DD 与终止中的 DD）。那么主持续音具有什么样的结构位置呢？

首先，在结构的开头与完满终止之后，时常采用主持续音（有一些典型的和声进行可以证明，如：T.P__ D$_7$ / s_S$_4^6$___ Sii$_2$__T）典型的变格补充的用法。下面看一下李斯特《迷娘之歌》。

例 3–65

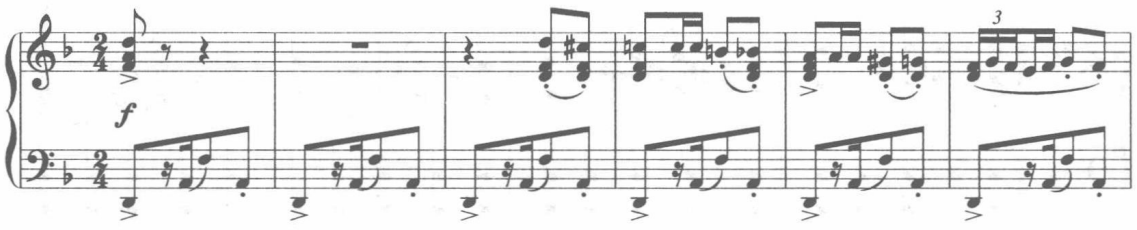
李斯特《迷娘之歌》



其次，全部的结构都采用 T 持续音，例如里姆斯基 – 科萨科夫《印度客商之歌》、巴赫《g 小调英国组曲》中的“缪塞特舞曲”及比才《哈巴涅拉》舞曲等。

例 3–66

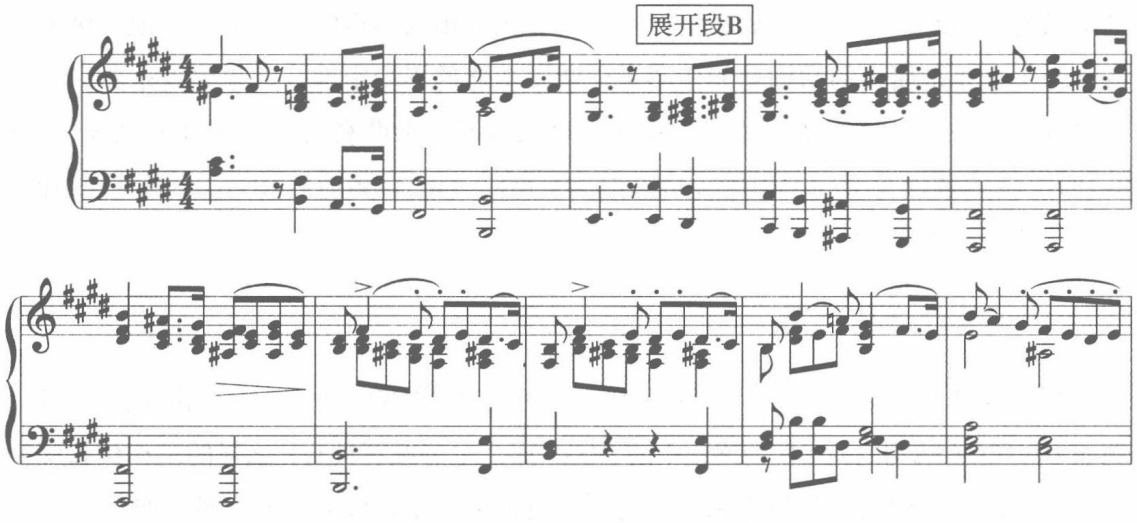
比　才《哈巴涅拉》



2. 属持续音的应用：首先在结构的不稳定段落，如 B 段的展开或对比时采用。例如门德尔松《无词歌》第九首（告别）：

例 3–67

门德尔松《无词歌》第九首（告别）



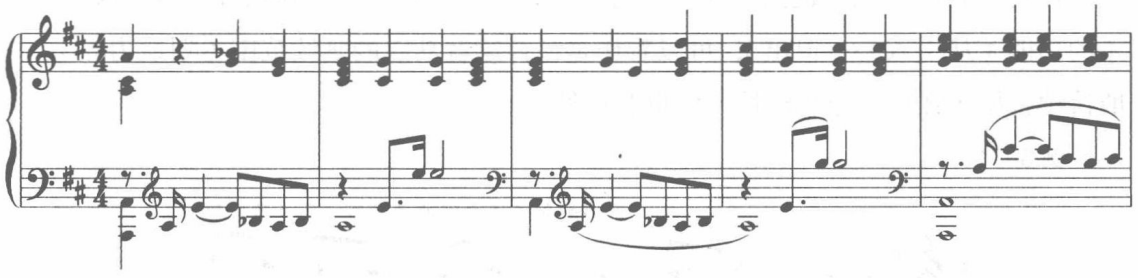
上例在展开段进入以后，逐渐在 D 音上形成持续音。

其次在引子处为主题作预备时采用。例如尼古拉耶娃《钢琴协奏曲》（例 3–76）。

另外在再现前的属准备中采用属持续音，特别是奏鸣曲式展开部前的返回阶段。

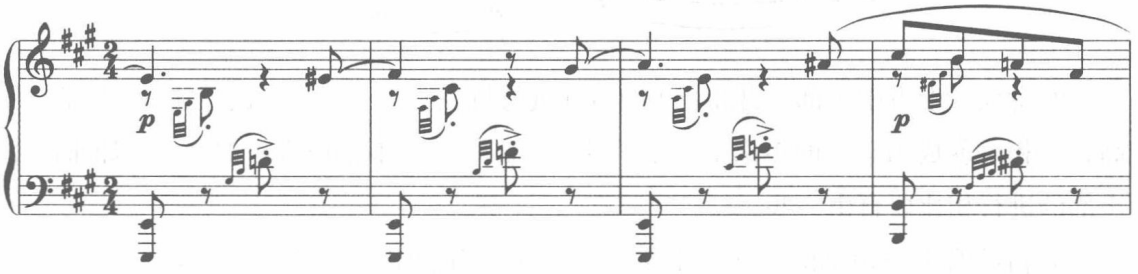
例 3–68

托　梅《庄严的行板》



例 3–69

门德尔松《无词歌》第三十首（春之歌）



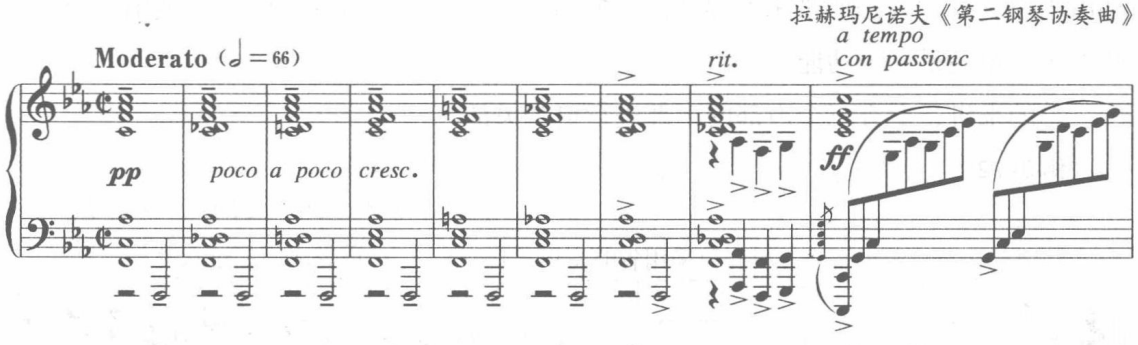
上两例都是在展开段完了以后，在再现前属准备段上出现的 D 持续音用法。

此外在 K_4^6 终止时引入属持续音，目的是延长这种不稳定的状态。例如里姆斯基 – 科萨科夫《天方夜谭》第二乐章（例 3–62）。

3. 下属持续音的应用：这种持续音的运用较前两种要少，下属持续音在拉赫玛尼诺夫《第二钢琴协奏曲》的开头有所体现。①

例 3–70

拉赫玛尼诺夫《第二钢琴协奏曲》



D iii持续音（或 d Ⅲ）——通常替代 D 持续音，例如柴科夫斯基《第六交响曲》第二乐章（例 3–64）。

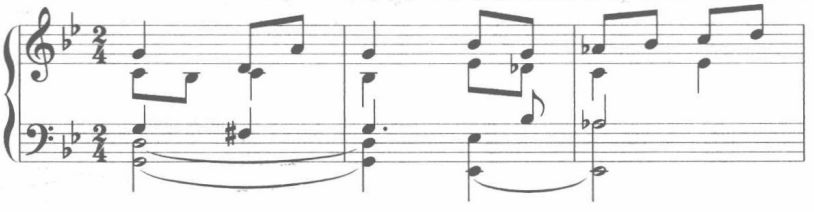
① 这里从整体调性上（c 小调）来看是下属持续音，从局部调性上（f 小调）来看则为主持续音。

（七）应用持续音的规则

1. **持续音的引入与退出**。在引入与退出时，持续音必须是和弦音，对于这一段音乐的功能（从引入——退出），可以看作是该持续音功能的延续范围（划地为界）。一般持续音始于强拍，止与弱拍，但也有例外。

例 3–71

和声题例（选自斯波索宾等《和声学教程》）



2. **持续音上方中声部（男高音）的声部进行特点**。由于持续音的使用，中声部（男高音）相对就成为最低的声部了。中声部（男高音）虽不是低音声部，但与原来的中声部的进行相比要自由一些。

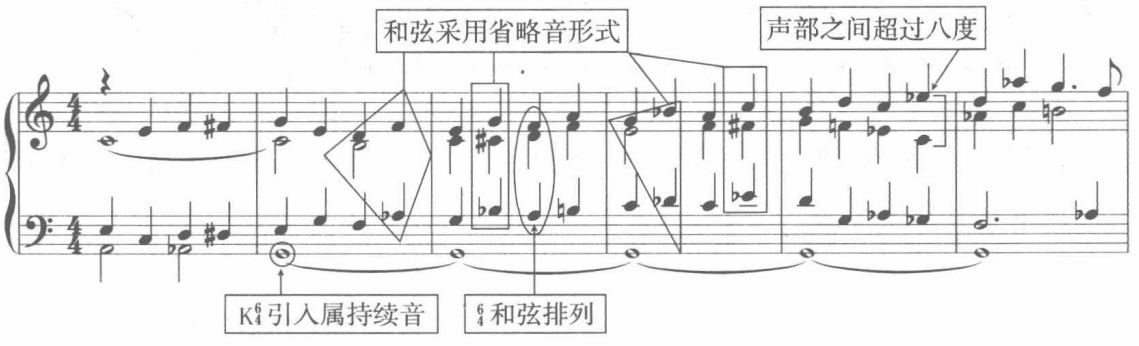
3. **持续音上方声部的写法**。由于低音短缺，为了使上方三声部和弦的音响饱满、鲜明，可以：① 出现四、六和弦的排列形式，暂时缺音现象。② 三声部排列较原来有所宽松，可以偶尔超越八度排列形式。③ 三和弦可用完全的或省略五音的和弦，但较少省略根音。④ 由于持续音的特殊性，当它（持续音）与上三声部构成不协和音响时，它（持续音）并不需要解决。

4. **和声序进规律**。由于低声部为持续音，持续音上方声部的和声功能序进较原来密了许多，假如原来是两个音一个和弦，这里可能会是一个音一个和弦。这是为了弥补由于持续音的写法所带来的停滞感，同时也由于在持续音功能的延续范围之内，和弦怎么变也还是一个功能。

总的来讲，上方三个声部的声部进行更为灵活。

例 3–72

和声题例（选自斯波索宾等《和声学教程》）



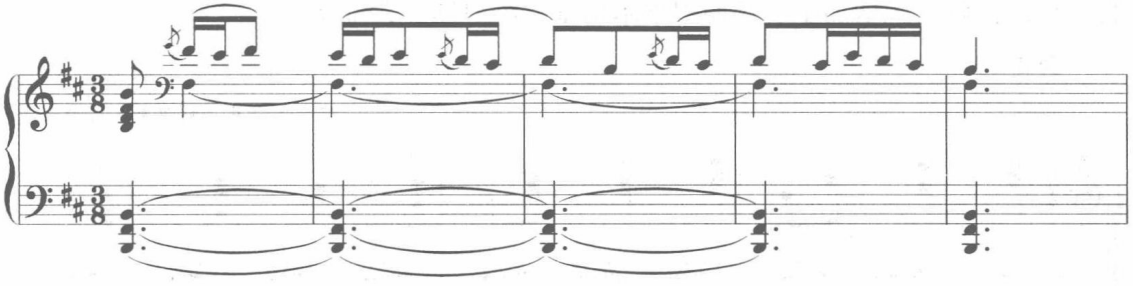
5. 持续音的离调处理。在属持续音应用时，可采用所有近关系的离调，以及大小调交替和弦的较远关系的离调（书上一般讲避免太远关系，与持续音发生抵触）。无论怎样都可以，只要不是极音关系就行。

6. 持续音习题方法。写作方法通常有：四声部写作（上方三声部）、五声部写作（上方四声部）、六声部写作（上方五声部）、四声部写作（双持续音——上方两声部）。

持续音可采用单、双、三和弦持续，如下例为和弦持续。

例 3–73

里姆斯基–科萨科夫《天方夜谭》第二乐章



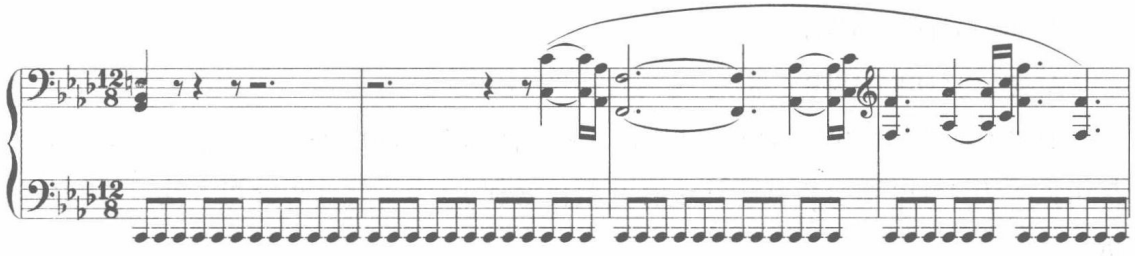
三、持续音型

（一）持续音型化织体

这种织体类型的特点，通常是一个声部演奏主旋律，其他声部则演奏持续音，这样就构成简单的二声部或多声部织体。例如鲍罗丁《中亚细亚草原》（例 11–286）。下面是贝多芬《热情奏鸣曲》（Op.57）第一乐章。

例 3–74

贝多芬《热情奏鸣曲》Op.57第一乐章



上例是该曲的再现部主部主题出现的地方，在这里由于属持续音的使用，将展开部与再现部衔接在一起，给人一种再现部好像是展开部的继续（D.P___ 为展开部返回阶段的特征）。在运用持续音方面，它与鲍罗丁的《中亚细亚草原》（例 11–286）有所不同，这是一个将持续音进行节奏化处理，使之成为一种音型化持续音的现象。

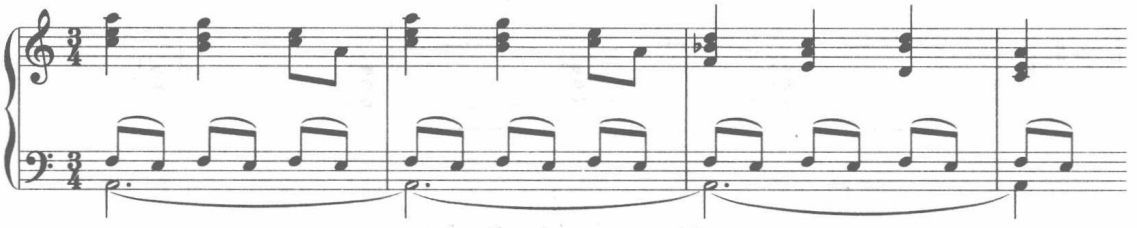
注意：上述持续音与旋律形成的二声部与复调的二声部不同，这里是旋律与伴奏（持续音）之间的结合，不是旋律与旋律的结合。

（二）持续音程（和弦）与旋律层（含衬托声部）的和声性织体

如果在前面例举的持续音与主旋律二声部结合的基础上进行声部加厚，则形成旋律声部层与持续音声部层。如：旋律增加为二三个声部形成衬托式旋律声部层；持续音增加为二三个声部形成持续音程或持续和弦；同时还可能进行各种节奏型处理（在斯波索宾《和声学教程》中，将持续音现象延伸到各种持续音型的现象中），这样变化的可能性就大大增加了。例如穆索尔斯基《鲍里斯·戈都诺夫》：

例 3–75

穆索尔斯基《鲍里斯·戈都诺夫》



上例旋律声部层增加为三个声部（一个旋律、两个为衬托声部），低声部持续音增加为两个（其中一个声部为音型化处理）。

如何统计这种范围广的持续音或持续音型的现象呢？下面我们将旋律标记为 A（单声部）、A^1（双声部）、A^2（和弦），持续音标记为 B（单声部）、B^1（双声部）、B^2（和弦）（持续音 B 是否有音型化处理则需要额外表明，这里暂不做标记），来看看旋律与持续音（持续音型）有多少种结合图式。

A+B　A+B^1　A+B^2

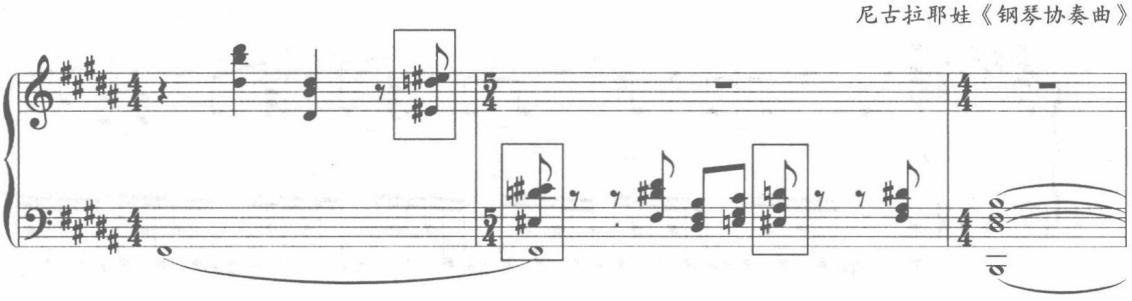
A^1+B　A^1+B^1　A^1+B^2

A^2+B　A^2+B^1　A^2+B^2

通过上述统计，我们可以看出共有 9 种结合可能，如上例穆索尔斯基《鲍里斯·戈都诺夫》为 A^2+B^1 组合方式（注：有音型化处理）。为了解这种分析方法，我们再分析一首。

例 3–76

尼古拉耶娃《钢琴协奏曲》



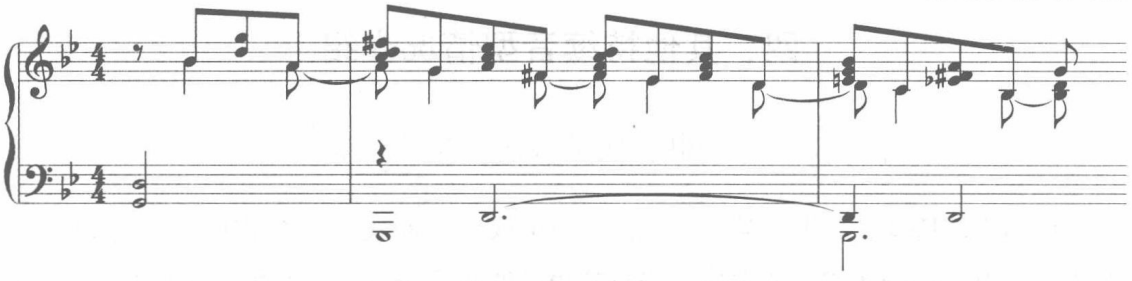
上例为该作品的引子，其中采用了属持续音的用法。前两小节所出现的不协和和弦或和音（括起来的）是由于持续音的使用。该例采用属持续音，形成 A^2+B（旋律为三个声部，持续音为一个声部）的组合方式。

（三）双持续音型

同时采用 T 与 D 两个持续音，交替出现。如下例柴科夫斯基《六月》：

例 3–77

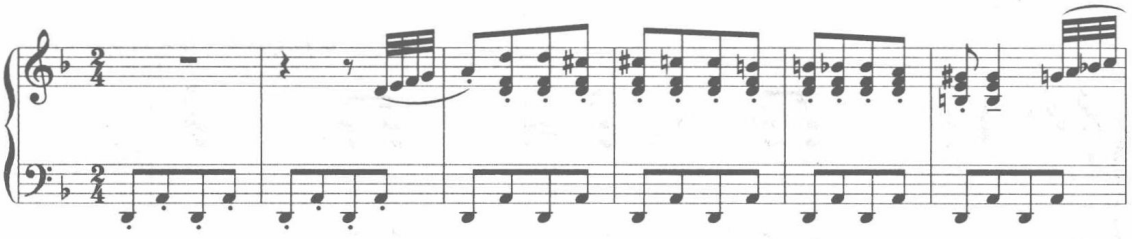
柴科夫斯基《六月》



类似的例子还有柴科夫斯基《天鹅湖》中的《四小天鹅》、格里格《侏儒进行曲》等。

例 3–78

格里格《侏儒进行曲》Op.47，No.3

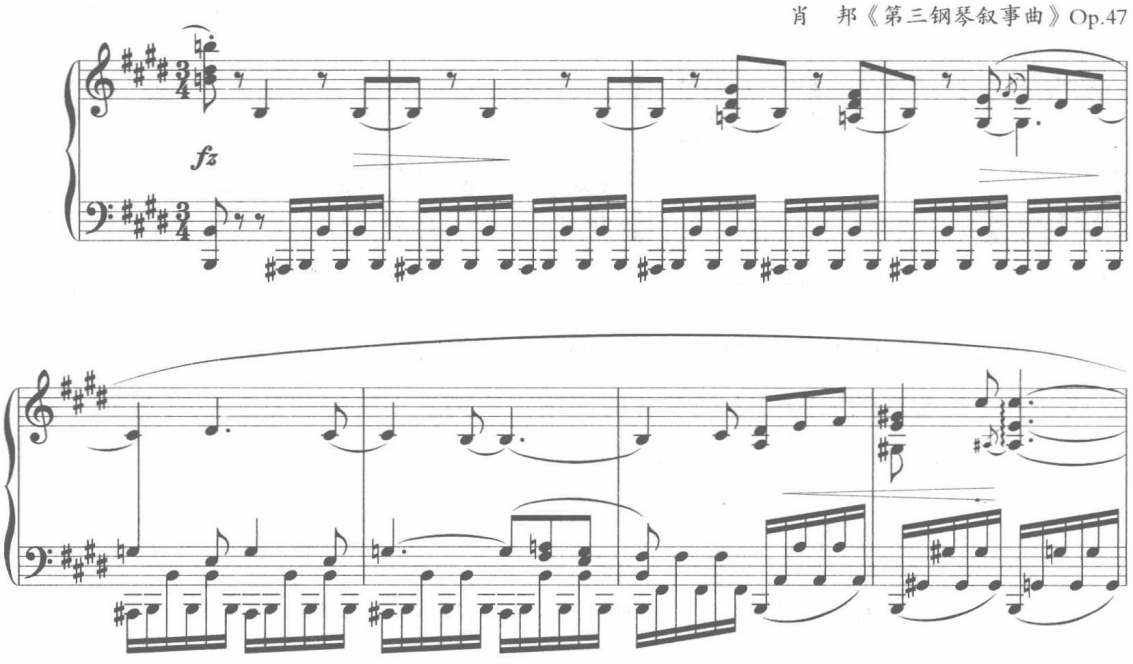


（四）旋律化持续音型

用倚音或辅助音进行装饰，构成旋律化音型。

例 3–79

肖　邦《第三钢琴叙事曲》Op.47



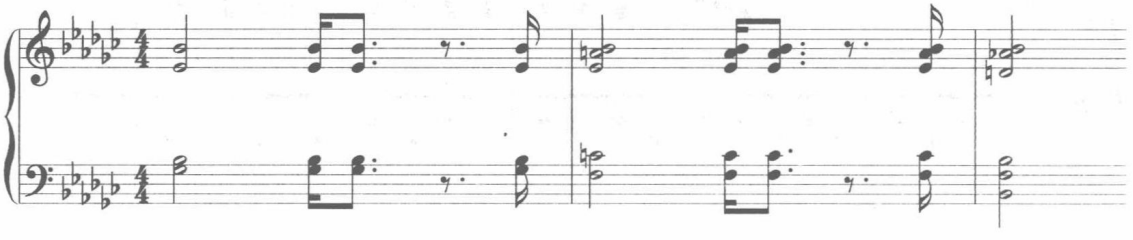
四、其他持续音型情况介绍

（一）高声部持续与高、中、低声部同时持续现象

1. 高声部持续：在上方某一声部持续的 T 或 D 在曲式结构作用中，很少像低声部那样起单声部功能作用。这类持续音与其说是调式功能意义，不如说具有表现上的和色彩意义。例如鲍罗丁《中亚细亚草原》（例 11–286）。下例是柴科夫斯基《弦乐四重奏》（Op.30）：

例 3–80

柴科夫斯基《弦乐四重奏》Op.30

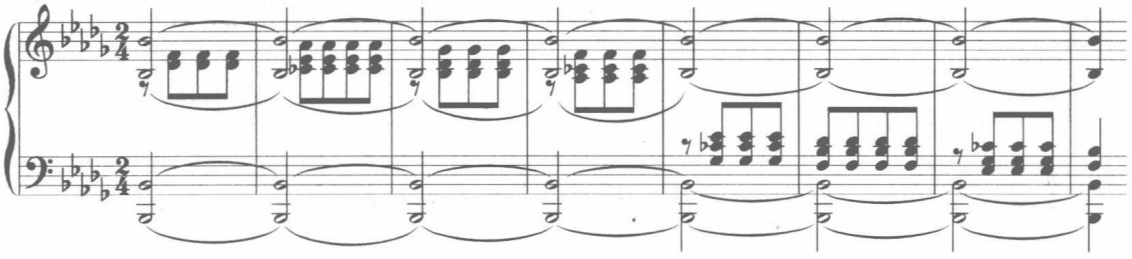


2. 在许多情况中，持续音不一定只在低声部出现，也可能在高声部出现，还可能在低声部、中声部、高声部同时出现，这种持续音的运用较前两种要少。

高、中、低声部同时采用持续音，这是对持续音声部的加强。

例 3–81

鲍罗丁《伊戈尔王子》



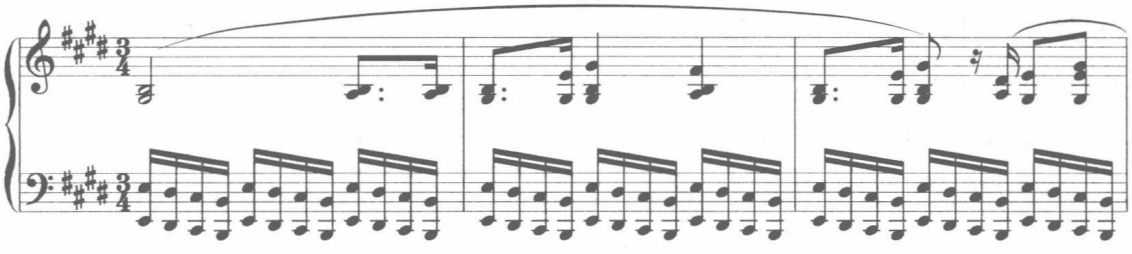
上例为♭b 弗里几亚调式。在浪漫主义后期，这种仿中古调式的做法比较流行，如李斯特、比才、拉赫玛尼诺夫、格里格等人的作品。下面分析拉赫玛尼诺夫《第二钢琴协奏曲》（例 3–70）。该例是该曲的开头，在下属（S）持续音的基础上，上方有三个音区的主（T）持续音同时出现。在和弦序进方面，通过半音化线性和声的手法，从$^{\flat 1}$sII^{6}_{5}—sii^{6}_{5}— s_7— S_7— s_7—sii^{6}_{5} —$^{\flat 1}$sII^{6}_{5} 形成一种集中对称性和声序进逻辑。

（二）持续音型中的固定低音现象

在主属（T、D）双持续音的基础上，通过加入经过音的做法，形成带有级进旋律特征的下行固定音调——形成固定低音，这种现象很常见。如肖邦《波兰舞曲》（Op. 53）、钢琴协奏曲《黄河》第四乐章等。

例 3–82

肖　邦《波兰舞曲》Op.53

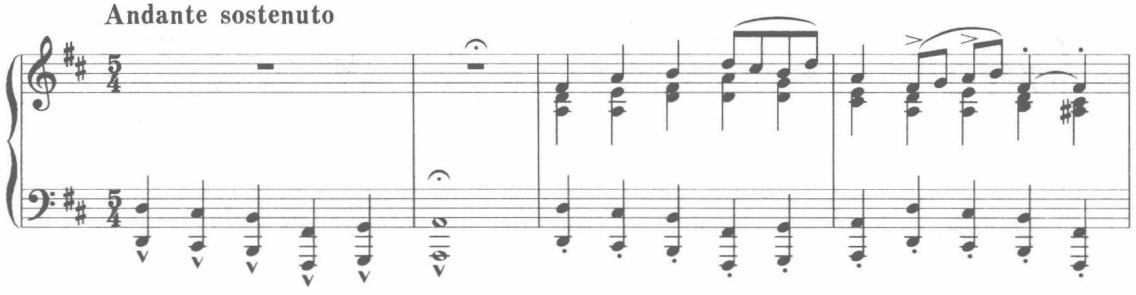


上述各例的固定音型重复时，上面的旋律进行的重音可以与固定低音的重音形成同步，也可自成一体与固定低音不同步，如阿连斯基《固定低音》。该例主题是六个音，而拍子则采用$\frac{5}{4}$拍，这样，除第 1 小节之外，每个小节都不同步（见下例）。

变奏曲中的固定低音，可看作是某种意义的持续音型。例如阿连斯基《固定低音》：

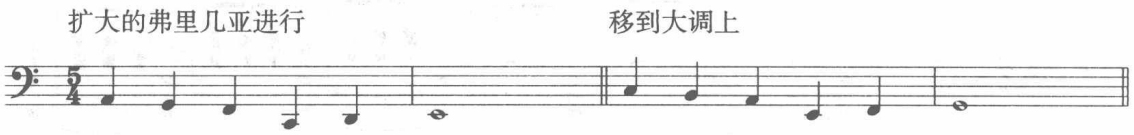
例 3–83

阿连斯基《固定低音》



这首作品中从固定低音（变奏）的角度来看，其主题是建立在主和弦基础上的具有持续音型化特点的旋律音调，其来源为小调中的扩大范围的弗里几亚进行。见下例：

例 3-84



该作品在这样的固定低音基础上，各种和声手法进行了卓有成效的创造性的艺术加工。

还有比这更短的固定低音主题，如前面列举的肖邦《波兰舞曲》（例 3-82）、钢琴协奏曲《黄河》第四乐章及勃拉姆斯《第一交响曲》第四乐章副部（例 18-441）等，其固定低音都是一个下行四音列 do-si-la-sol（首调唱名）。

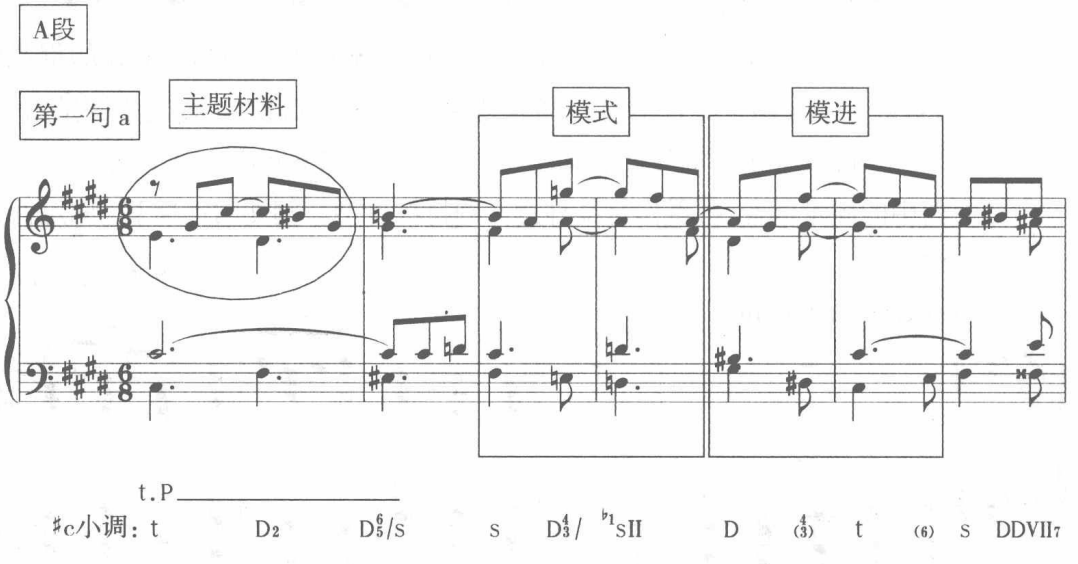
五、实践指示与配和声举例

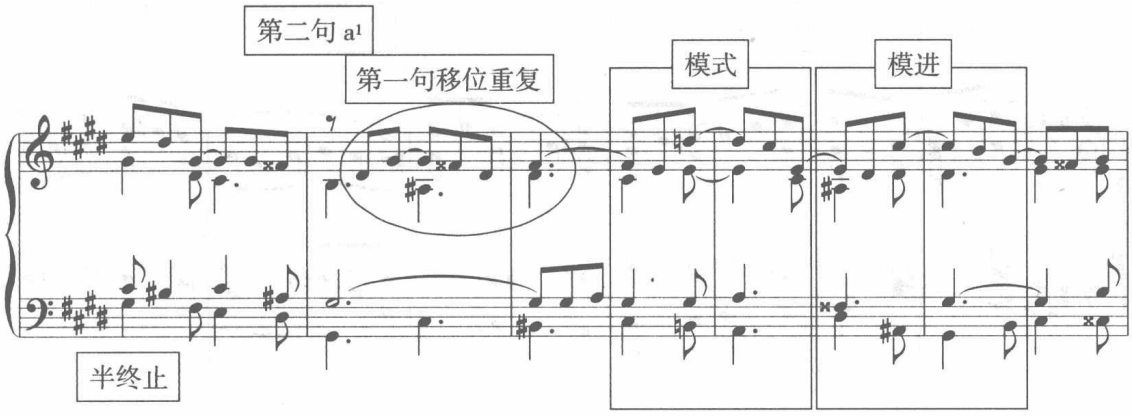
在功能方面，持续音是单声部功能，它独立于其他声部进行之外而形成不协和音程。它与其他两种不协和音程在构成方式上不同，因此在解决方式上也有所不同。

在运用方面，既可采用高、中、低声部持续，又可以采用单、双、三音（和弦）持续；既可以运用长音持续，又可以采用音型持续。总之，持续音的写法多种多样，常常形成各种主调音乐织体写法。

下面是一道配和声举例：

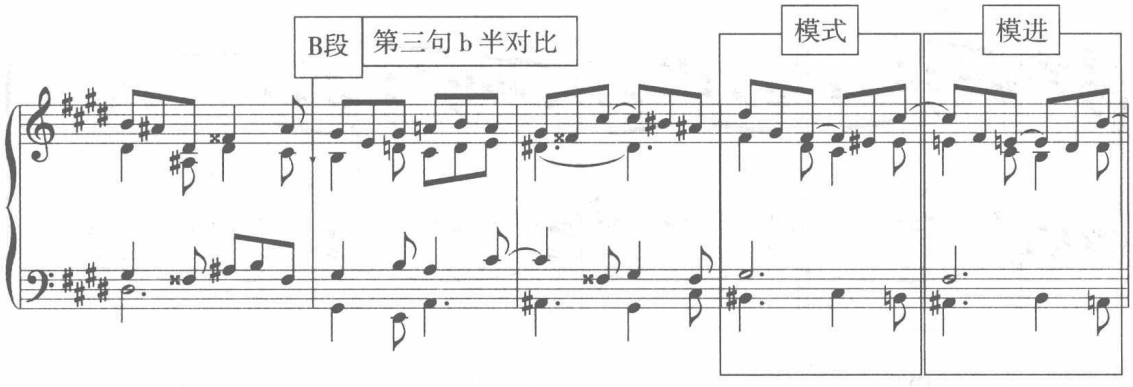
例 3-85





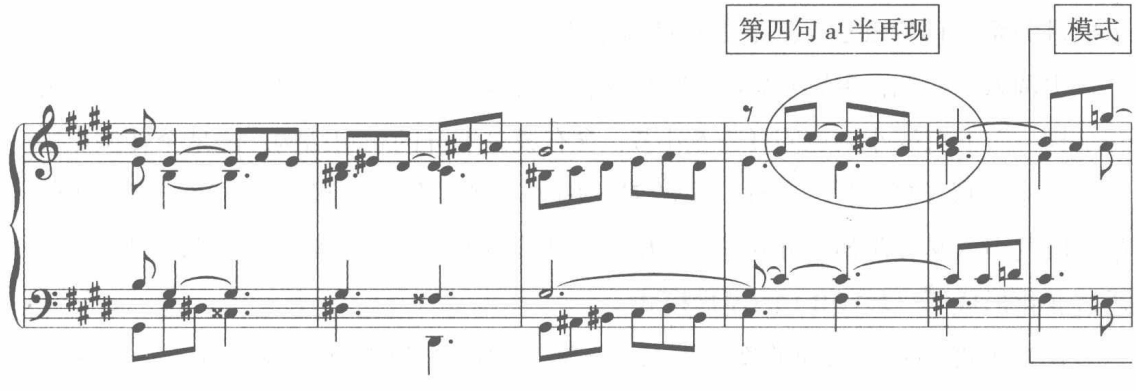
♯c小调：K_4^6 D(2) t_6 t.P

♯g小调：s_6 D_7 t D_2 $\underline{D_5^6}/s$ s $\underline{D_3^4}/{}^{\flat 1}sII$ D $(_3^4)$ t (6) $s^{\flat 3}DDVII_7$



♯g小调：K_4^6 D (7) $tsVI_6$ $\underline{D_7}/{}^{\flat 1}sII$ D_3^4 T D_2 $\underline{D_5^6}/s$ $\underline{D_2}/dVII$ $\underline{D_5^6}/dIII$ $\underline{D_2}/tsVI$

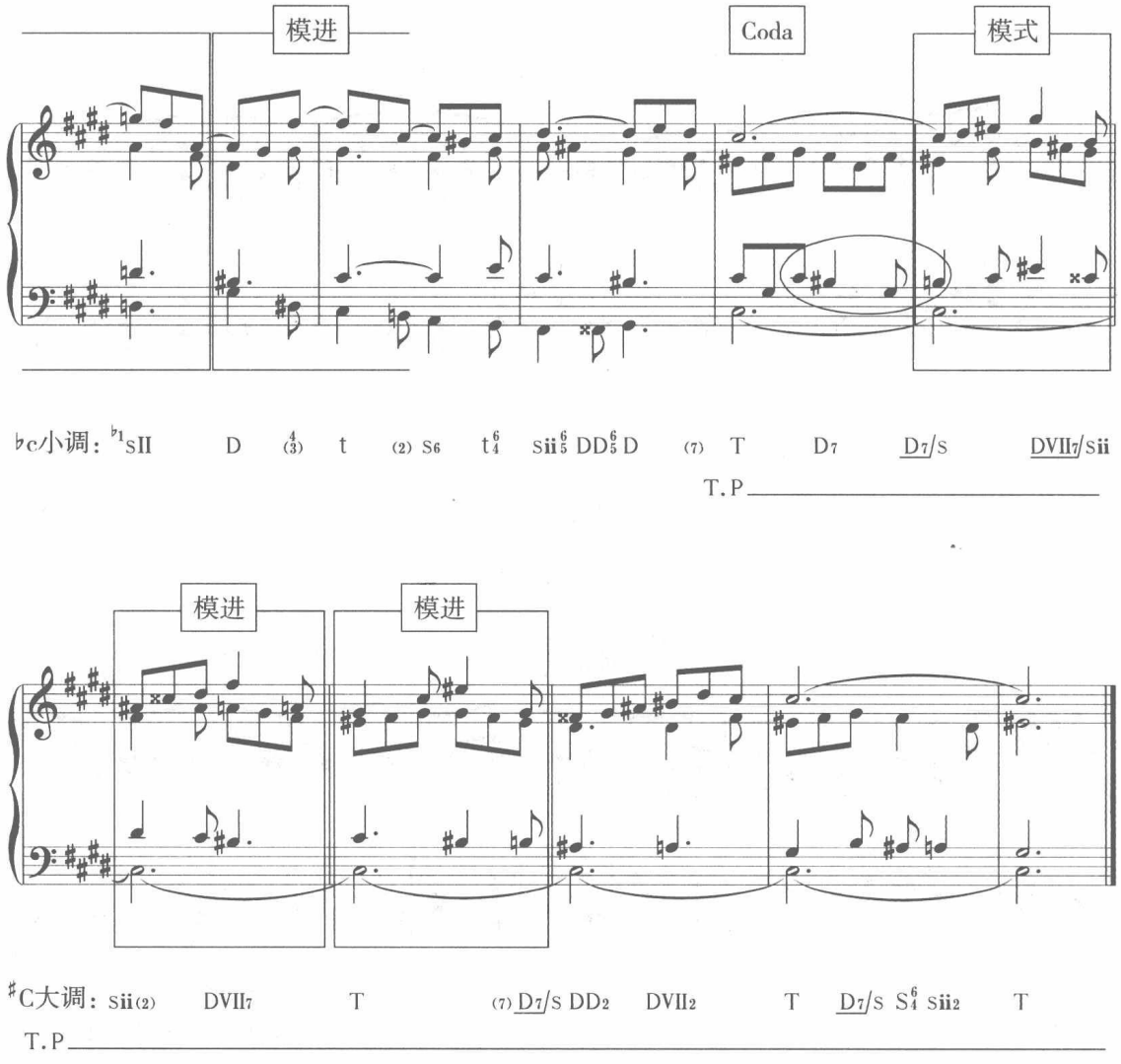
D_7 连锁



♯g小调：$tsVI_6$ $^{\flat 3}DDVII_7$

♯G大调：K_4^6 D (7) T t.P

♯c小调：D (6) t D_2 $\underline{D_5^6}/s$ s $\underline{D_3^4}/{}^{\flat 1}sII$



该例是一首再现单二部曲式结构，在A段第一句（a）与第二句（a^1）中，采用了模进关系（移位重复）的上下句处理手法。

主调为♯c小调，主题（A段）为乐段结构（5 + 5），其中，上句为含有模进展开的乐句结构，而下句♯g小调也同样为5小节、含有模进展开的乐句结构，这是个转调乐段。

在第二段（B）中，又有一定的对比因素出现，如通过模进发展的音调处理等。第二段的引入是在阻碍终止中进入（B）段，其旋律音调实际上来源于A段主题的素材，通过变化形成第二段（B）的模进模式。

在半再现前有一系列的准备进行，在♯G大调上的♭³DDVII_7、K_4^6、$D_{(7)}$、T这样的典型进行，然后通过♯G大调的T等于♯c小调的D，主题再现。有一句结构规模（6小节），补充部分（Coda）也有6小节。

在调性布局方面，呈示段（A）采用典型的向属方向转调（从♯c小调—♯g小调）

与传统的向属方向的转调一致。B 段采用典型的半对比、半再现结构，将两句合为一段。这里既有对比，又有再现的典型结构特征，最后通过补充（Coda）形成整体结构的统一。

其结构图式：

	再现单二部曲式			
	A（乐段）	B（乐段）		补充
材料：	a + a^1	b（半对比）	a^2（半再现）	
小节：	5 + 5	7	6	6
调性：	♯c：♯g：	♯g：	♯c：	♯C：

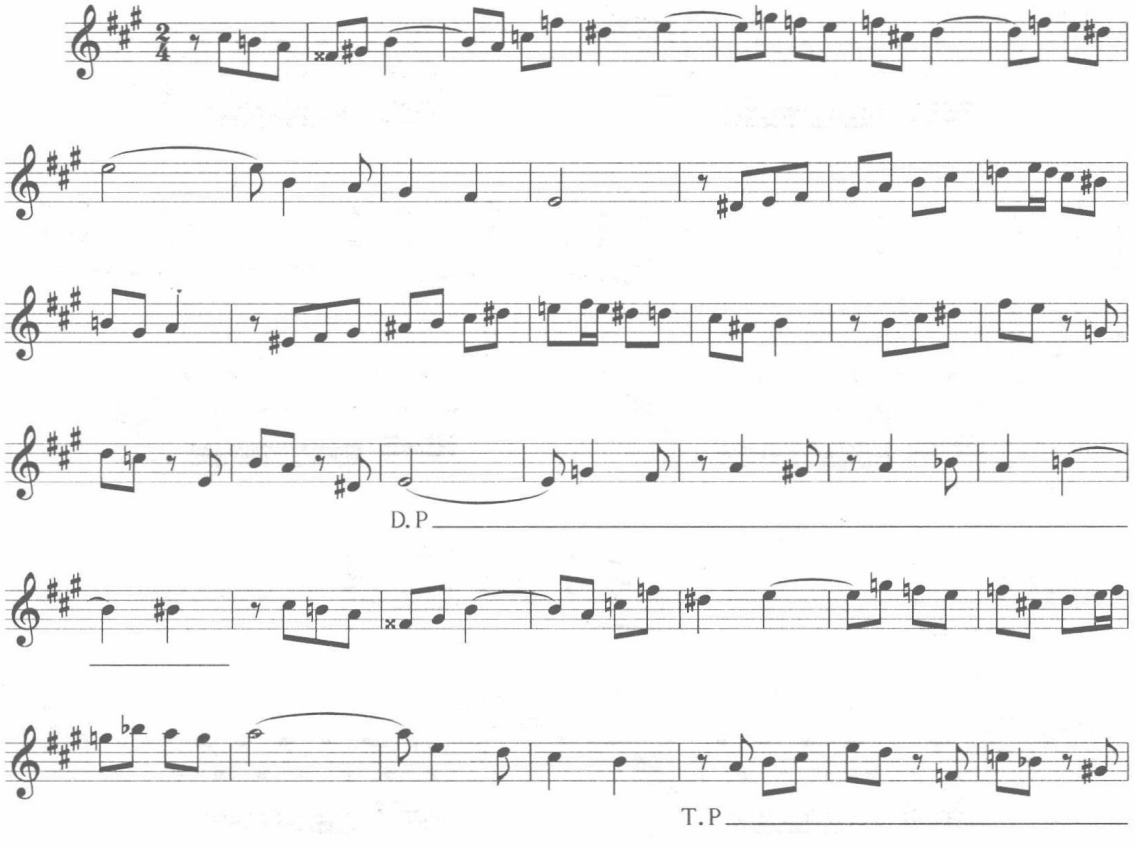
在持续音应用方面，有低声部的持续音，也有中声部短暂的持续音。

在外音的应用方面，主要是经过音、倚音、辅助音、半音经过音等外音的运用等。

练　习　三

一、完成下列旋律的四部和声写作

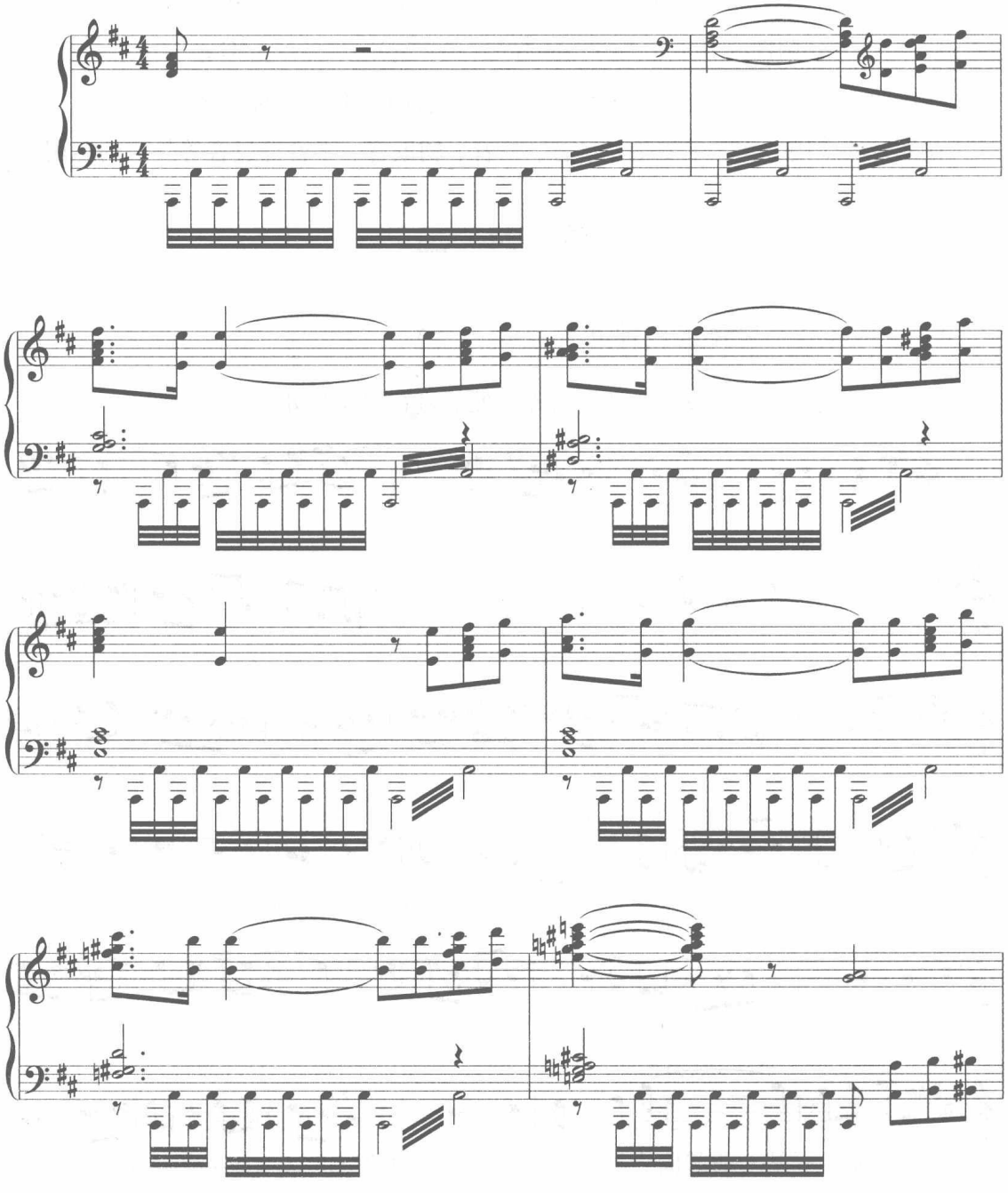
要求：首先进行四部和声骨架的写作，然后进行对位化处理。

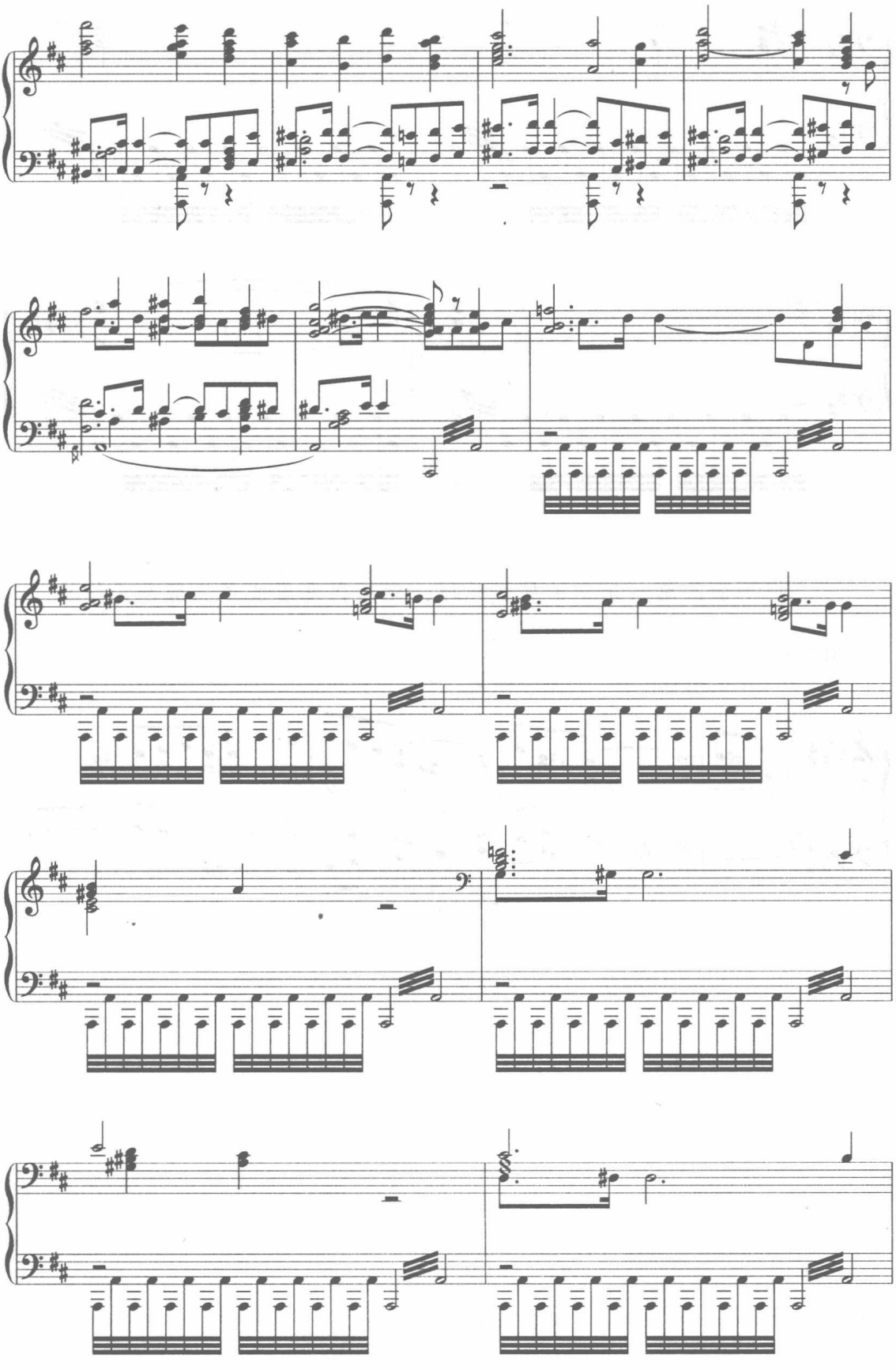


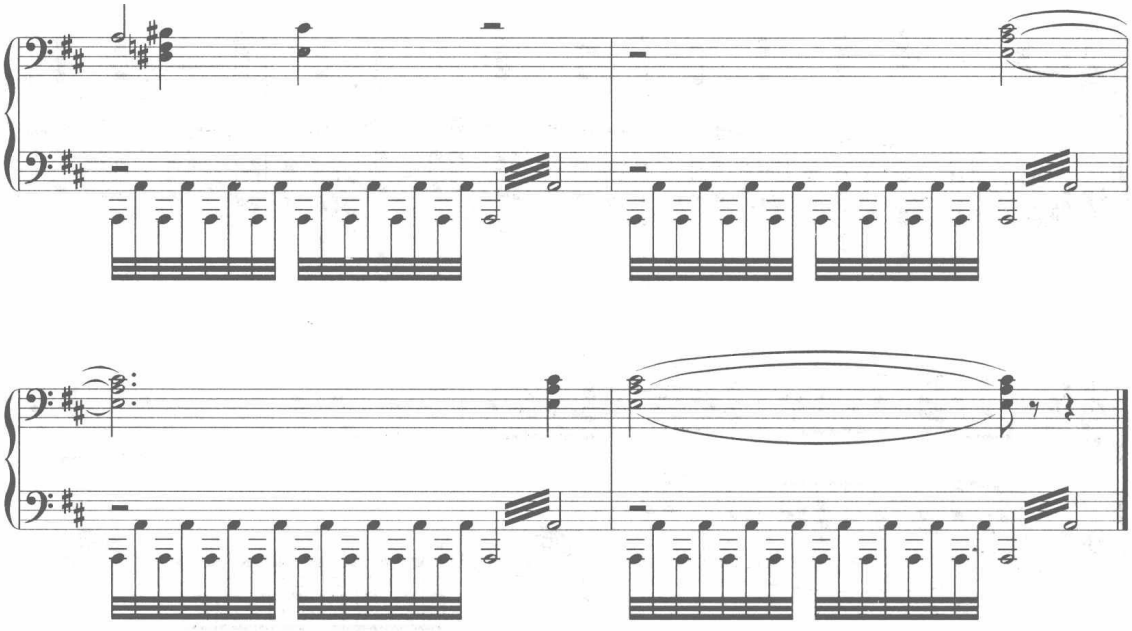
二、分析下例，划出其持续音的具体位置，并标记和声功能

例 3–86

柴科夫斯基《黑桃皇后》

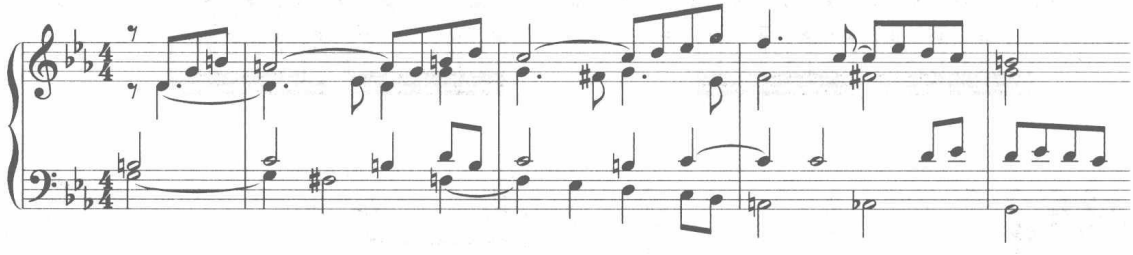






三、把下面的第一乐句扩展成乐段，然后再发展成单三部曲式结构

例 3–87



第 四 章
同主音交替与平行交替

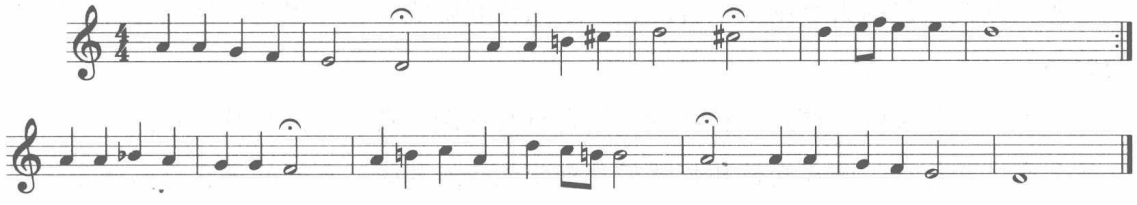
一、概　　述

（一）调式交替的产生与发展

调式交替手法产生得很早，在大小调和声体系形成之前（中世纪或更早）就已经形成。最初它是一种旋律的发展技巧，到后来演变成为一种半音化和声手法。

例 4–88

选自王沛纶《音乐辞典》



上例是选自中世纪的一首教会调式（多利亚）的圣咏歌曲，采用了 d 多利亚与 d 旋律小调的交替。

在中世纪，教会调式通过它们（调式交替）巧妙地变换着全音、半音的格式，提供了丰富的表现力和色彩。

在大小调和声时期，调式交替这种手法曾一度让位于功能性更强的离调半音体系手法而居其次，但是到了 19 世纪下半叶，由于和声色彩性手法的加强，调式交替手法获得了更进一步的发展。

首先是中古调式的复兴。随着音乐价值取向的改变，各种教会调式音阶经过了大小调时期的同化、改造之后，再以一种新的面貌出现在浪漫主义后期的作品时，它已

经不是当初16世纪以前的教会调式和声了，而是建立在大小调基础之上的一种新的“调式和声”手法（一种带有大小调印记的“调式和声”手法）。

其次，随着调式交替的不断深入发展，从横向的调式交替到纵向的调式综合，逐渐演变成一种可以与离调半音体系相抗衡的调式半音体系——调式综合半音体系，如德彪西、巴托克等人的作品。

古典主义、浪漫主义时期的调式交替半音体系与离调半音体系是和声半音化体系的两大支柱，二者相互影响、交替式发展，为和声从巴罗克时期（1600—1750）向古典主义时期（1750—1827）、浪漫主义时期（1827—1895）、过渡时期[①]（1895—1923）及现代音乐时期的发展奠定了基础。

（二）有关调式交替的基本概念及特征

1. 调式交替的概念。调式交替是在一定的调式结构的基础上，通过引入其他调式的特征音，使旋律富于变化。最初是以旋律发展技巧的面目出现，如前面列举过的一首教会调式（多利亚）的圣咏歌曲（例4–88）。它是一首古老的多利亚旋律音调，我们可以看到在一首单旋律的曲调中，调式交替也是非常普遍的现象。

2. 调式交替的范围。在调式思维的发展过程中，调式与调式之间从来都不是独立存在的。从范围上讲，调式交替的范围很广，它应包括大小调交替及其他各种调式（如中世纪教会调式、东方民族五声调式等）在内的交替。

各种调式（包括大小调及中古调式）之间相互影响、相互渗透，伴随着音乐发展的始终。

3. 调式交替和弦。调式交替和弦是指含有其他调式特征音的和弦。我们知道调式交替会产生变化音，调式交替和弦就是含有变化音的和弦。不同的是它与离调变化音和弦及“真正”变音的变和弦不同（参见前面提到的变化音的四种来源）。

有关变化音的来源，我们这里再复述一遍：首先来源于离调，其次来源于调式交替，再者来源于变和弦，最后是装饰性变化音。[②]本章的内容是第二点——调式交替带来的变化音现象。调式交替和弦虽也带变化音，但其音响与结构在自然和弦中也都能找得到（这点与离调一样，只是同主音不同调式而已）。

---

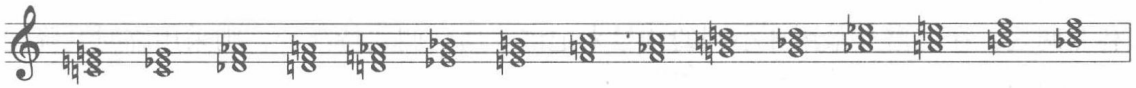
① 过渡时期指19世纪末至20世纪初这个特殊的历史阶段。见〔美〕B. 西姆斯著，郑英烈译：《20世纪的音乐》之第一章“过渡时期的调性”。载《黄钟》，2003年第3期。

② 见本书第一章“属组变和弦”概述。

4. 交替大小调与交替小大调。以大调为基础的大小调交替是交替大小调。以小调为基础的大小调交替是交替小大调。

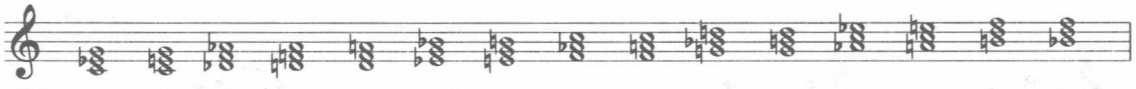
例 4-89

调式交替和弦的一览表



C调：　T　t　$^{\flat 1}$sII　Sii　sii　dtIII　DTiii　S　s　D　d　tsVI　TSvi　DVII　dVII

（交替大小调）　（弗）



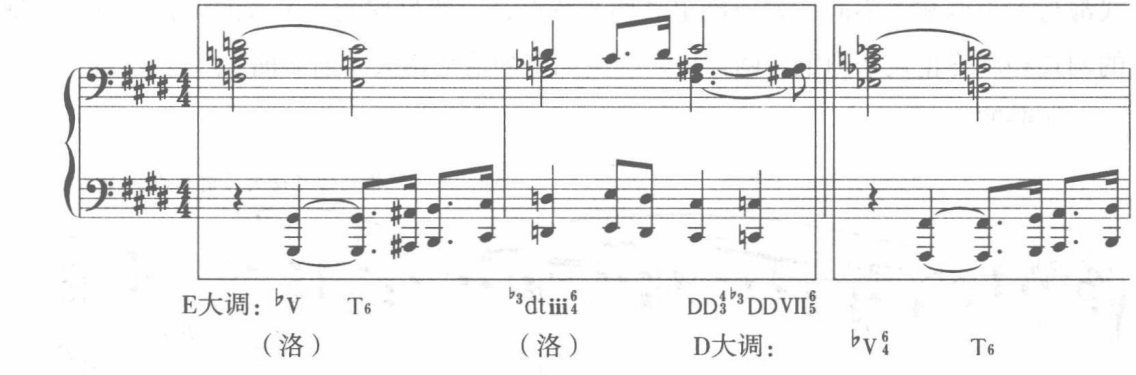
C调：　t　T　$^{\flat 1}$sII　sii　Sii　dtIII　DTiii　s　S　d　D　tsVI　TSvi　DVII　dVII

（交替小大调）　（弗）

上述是常见的大小调交替和弦，这里没有包括七和弦。还有一些非常少见的调式交替和弦，如弗里几亚调式带来的$^{\flat 3}$d Ⅶ、$^{\flat 5}$d$_7$及多利亚调式带来的$^{\sharp 1}$Ⅵ$_7$，以及洛克里亚调式带来的$^{\flat 1\,\flat 5}$d或$^{\flat}$Ⅴ（洛）、$^{\flat 3}$dt iii等。下例是洛克里亚调式带来的交替和弦在作品中的运用。

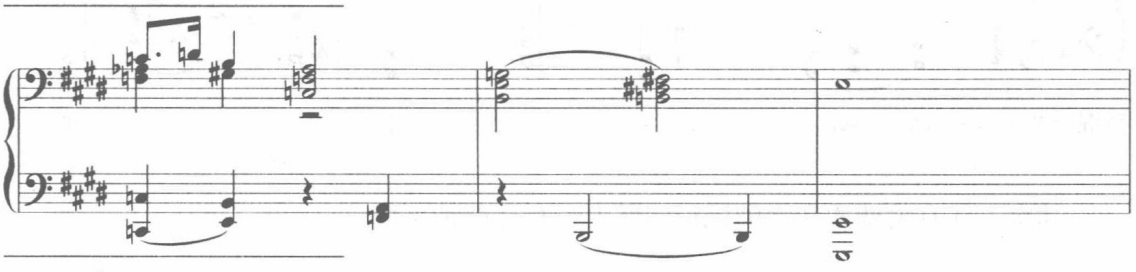
例 4-90

格迪凯《前奏曲》



E大调：$^{\flat}$V　T$_6$　　$^{\flat 3}$dtiii$^6_4$　　DD$^4_3$$^{\flat 3}$DDVII$^6_5$

（洛）　　（洛）　　D大调：　$^{\flat}$V$^6_4$　　T$_6$



D大调：$^{\flat 3}$dtiii$^6_4$　（洛）

E大调：$^{\flat 1\flat 3}$sii$^6_4$　　T　　$^{\flat 1}$sII　　e小调：K$^6_4$　　D　　t

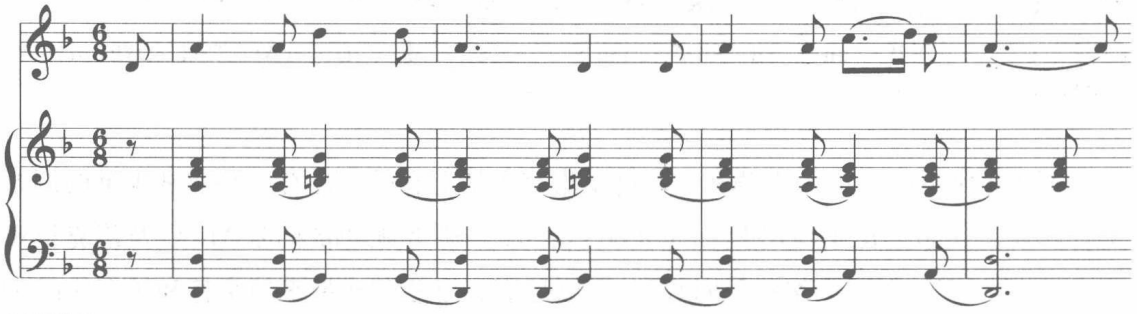
（三）调式和声的记谱与标记

首先在作品中我们看到，在记谱上一般有两种情况：

1. 根据同主音大小调的调号多少来记谱。这种思路是与大小调和声体系一脉相承的，便于了解和掌握调式和声与大小调和声之间的区别。例如：格里格《松》是 d 多利亚调式，在记谱上采用 d 小调的调号来记谱。遇到调式特征音，则采用临时升降记号来记谱。

例 4–91

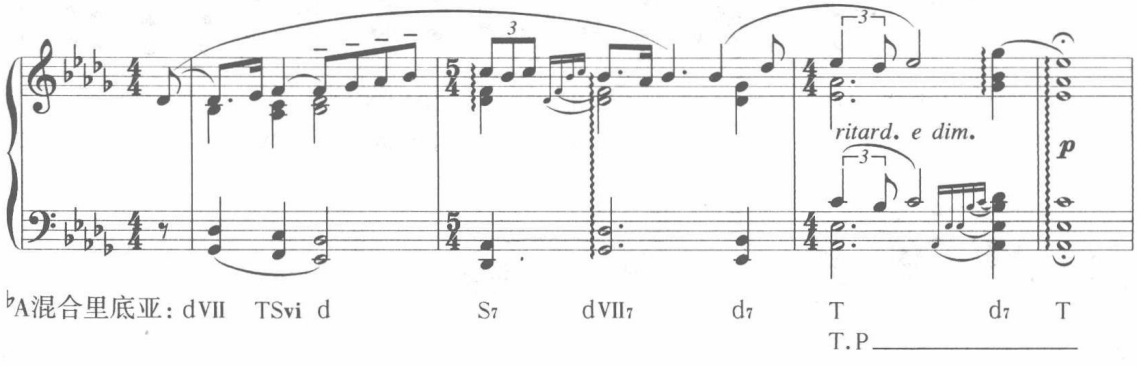
格里格《松》



2. 根据实际需要的调号多少来记谱，这样在段落终止式、主音的位置及典型终止式都与大小调和声不同。如何确定其调式特点，一般根据调式主音的位置，以及典型的调式和声终止式来确定其调式特征。例如格列恰尼诺夫《前奏曲》：

例 4–92

格列恰尼诺夫《前奏曲》Op.61，No.1

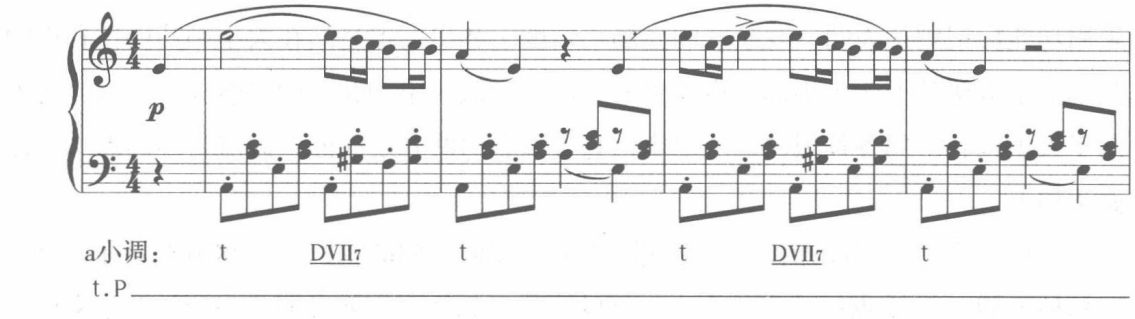


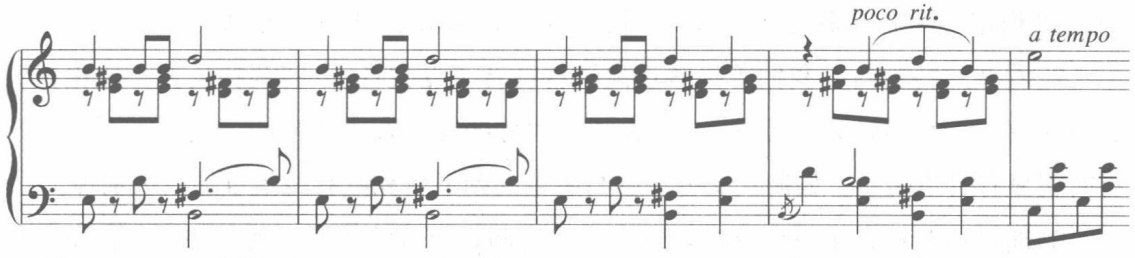
其次，在有关调式和声的标记问题上也存在两种可能：

1. 采用功能标记：参照同主音大小调的功能标记，来标记调式和声中的交替和弦。这种标记是以大小调和声功能为参照，来标记调式交替和弦的。如我们常见的S（多利亚）、$^{\flat 1}$sⅡ$_6$（弗里几亚）等。例如格里格《培尔·金特》第二组曲之《阿拉伯舞曲》：

例 4-93

格里格《培尔·金特》第二组曲之《阿拉伯舞曲》

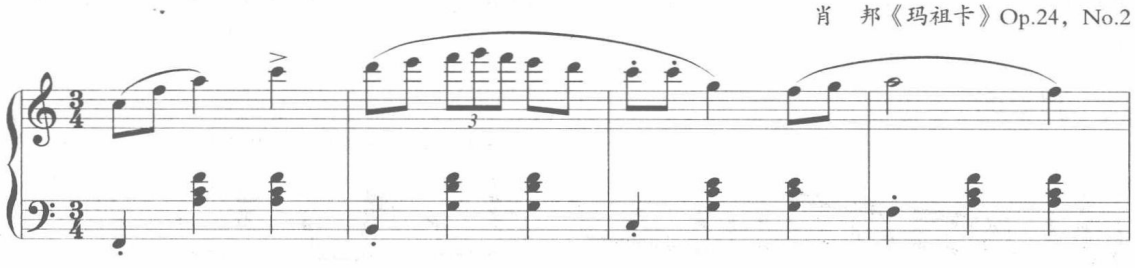




2. 采用音级标记：在分析之前首先确定其调式特征，然后根据主音的位置来确定其他和弦的音级属性。这种标记是以调式和声本身为中心来进行标记的。例如肖邦《玛祖卡》：

例 4-94

肖　邦《玛祖卡》Op.24，No.2



F里底亚:I	$^{\flat 3}$II$^6_5$	V	I（音级标记）
F大调：T	DD$^6_5$（里底亚和弦）	D	T（功能标记）

在上述作品中，我们看到的调式和声现象，无论在记谱上还是在标记上，均有两种可能的情况出现。我们可以从记谱上与标记方面来看自然和弦与调式交替和弦之间的区别，以及调式和声与大小调和声之间的区别及它们之间内在的联系。

（四）调式交替的和声分析方法

在调式和声的标记上，为什么会出现以大小调功能和声体系为标准的标记方式？总的来说，这涉及分析标准与分析方法等方面的问题。

我们无论是分析中世纪教会调式和声，还是分析浪漫主义后期的各种和声现象，采用功能标记则是表明，观察者的立场（角度）和出发点是站在大小调功能性和声的基础上来看待各种非大小调和声现象的。通过参照大小调和声的功能标记，可以将不同于大小调和声的各种现象显现出来，它可以看出两者之间的共同点与不同点。具体做法如下：

1. 看主音：我们前面提到，在实际作品中我们看到的调式交替和声现象在记谱上有两种可能：① 根据同主音（大小）调的调号。如 d 多利亚参照 d 小调的调号来记谱等。② 根据实际需要来记谱。如 d 多利亚参照 a 小调的调号来记谱等。

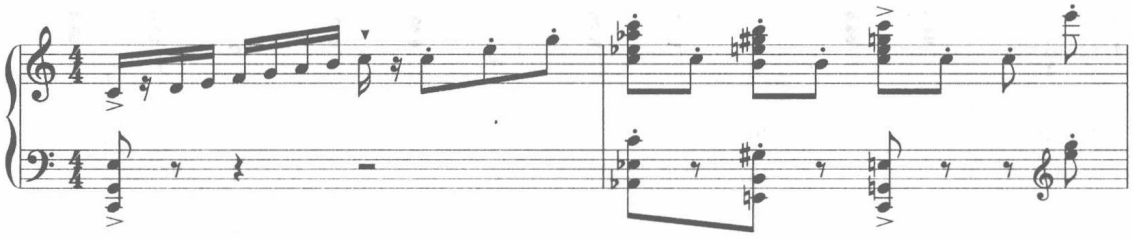
2. 看调式特征音：我们曾接触过离调特征音（变化音）、转调特征音（变化音）。目前是调式交替特征音（变化音）。它与前两种的变化音来源不同，走向不同，区别有时明显有时不明显。如调式交替和弦与离调的副下属和弦有时很难加以区别等。

3. 通过前两种方法得出调式音阶之后，将调式交替的类型归类。如同主音类、平行类（直接关系）、混合交替类（间接关系）等等。

4. 抽象出典型和声进行图式——就像我们前面总结其他的现象一样，功能性和声的序进图式通常是 T—S—D—T（这是共性写作时期的特征），而调式交替和声的目的则是要打破这种功能性和声的典型进行。因此在分析调式和声的序进逻辑上，没有必要再建立一个类似 T—S—D—T 这样的功能圈，但可以套用类似 T—S—D—T 这样的功能圈进行来分析调式交替进行。如普罗科菲耶夫《罗密欧与朱丽叶》T—ts Ⅵ—D//[①]—T：

例 4–95

普罗科菲耶夫《罗密欧与朱丽叶》之“少女朱丽叶”



① D// ——这样的标记，表示其为平行关系调的 D 和弦（见吴式锴《和声学教程》下册第 456 页——第二十章“调式交替和弦 通过调式交替和弦的转调”）。

上例的四个和弦中，两头为主和弦，中间两个为变化中音和弦，分别来自同主音交替关系与平行交替关系。这种 T—$^{\flat}$Ⅵ（变化中音和弦）—$^{\sharp 3}$Ⅲ（变化中音和弦）—T 的“大三度循环”现象，是中音关系进行（色彩性）取代四五度功能关系进行的具体体现。

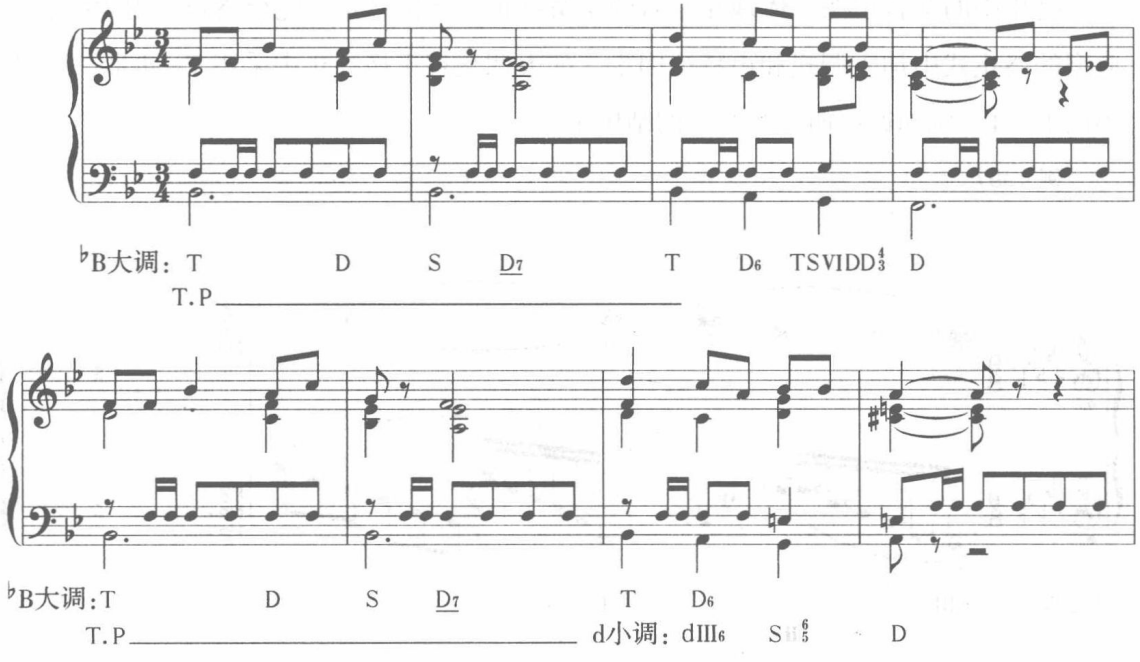
（五）有关调式和声现象的补充说明

1. 为什么 DD 组离调和弦与调式自然音和弦一样常用？这是因为里底亚调式的特征音$^{\sharp}$Ⅳ所导致的 DD 组和弦是大小调中的常用和弦，在终止中及结构内部都非常好用。[①]因此，这里的调式特征音基本上已被大小调中的离调特征音所同化。

2. 为什么弗里几亚终止可用在转调乐段中的结尾？这是因为弗里几亚终止从弗里几亚的角度来看，就是它的主和弦，而从大小调的角度来看则是高其上方四度小调的 D 和弦。如下例的结尾落在 d 小调的 D 上，而从 a 弗里几亚调式的角度来看，则是它的主和弦。

例 4-96

里姆斯基－科萨科夫《五月之夜》第二幕



从某种意义上讲，我们需要重新认识一下以前所学过的和弦，如 DD$_7$（里Ⅱ$_7$）、$^{\flat 3}$DDⅦ$^6_5$（洛$^{\flat 7}$tsⅥ$_7$）、弗里几亚半终止 t—dⅢ—s—D、弗里几亚终止 S—tsⅥ—$^{\flat 3}$dⅦ—T（辟卡迪三度）等。

① 见斯波索宾等《和声学教程》之第二十八章“终止中重属和弦”、第二十九章“结构内的重属和弦”。

每个调式中能够代表本调式特征的和声语言，与传统大小调和声中类型相似的和声语汇相区别。这样代表自己本调式特征的和声语言被保留下来，如弗里几亚半终止（t—d Ⅲ—s—D）、弗里几亚终止（S—ts Ⅵ—$^{\flat 3}$d Ⅶ—T）[①]、多利亚 S—t 等。有关交替和弦的用法还得看具体的典型进行来掌握。

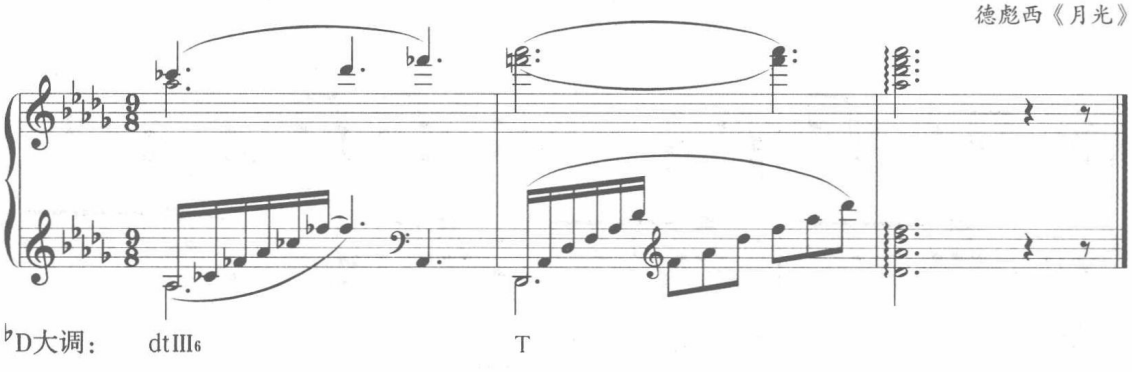
二、调式交替的用法

（一）终止中的交替用法

在传统大小调和声中，终止式是用来结束乐段、乐句，甚至一种乐思的重要标志。它不仅能表明乐曲的调式、调性，还可以体现出乐段本身的结构性质。如收拢结构与开放结构、扩充与补充等等。终止式的进行是带有典型功能进行意义的具有风格性特征的和声语言。欣德米特曾说："终止式是一种有强烈终止效果的和声进行，并且它在许多风格中都是实际终止公式，这个公式是由节奏、旋律、和声等成分构成的。"

终止中的交替用法，体现在原有的正格终止、变格终止、完全终止、阻碍终止等典型的终止式中加入调式和声特征因素。如大调交替正格终止中采用 T—dt Ⅲ$_6$（自然小调）—T。例如德彪西《月光》的结尾：

例 4-97



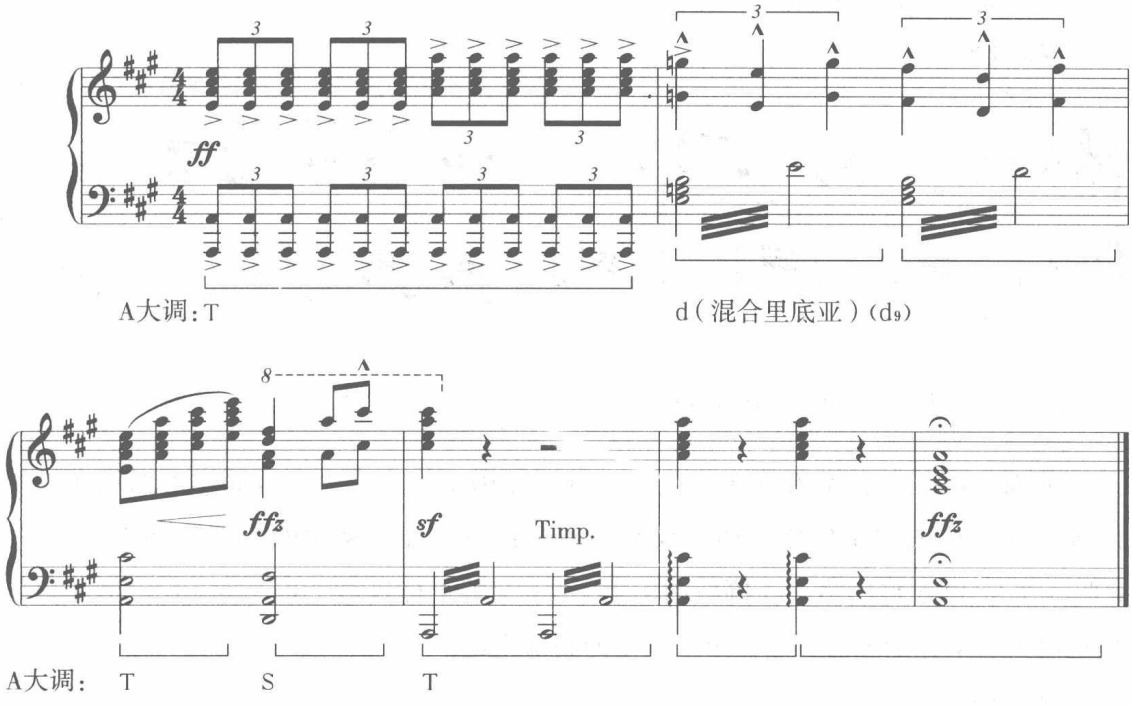
上例是德彪西《月光》的结尾，以采用交替性正格终止（dt Ⅲ$_6$—T）而闻名。

① 弗里几亚终止与半终止实际上是同样的和声进行。在交替过程中，凡采用主音相同音列不同的调式交替，如 C 大调与 c 弗里几亚交替所形成的终止为弗里几亚终止。凡采用主音不同、音列相同的调式交替，如 a 小调与 e 弗里几亚交替所形成的终止为弗里几亚半终止。

大调中的另一种交替正格终止用法 T—d—T（混合里底亚 d 和弦）也非常典型。例如格里格《a 小调钢琴协奏曲》第三乐章结尾部分：

例 4-98

格里格《a 小调钢琴协奏曲》第三乐章结尾



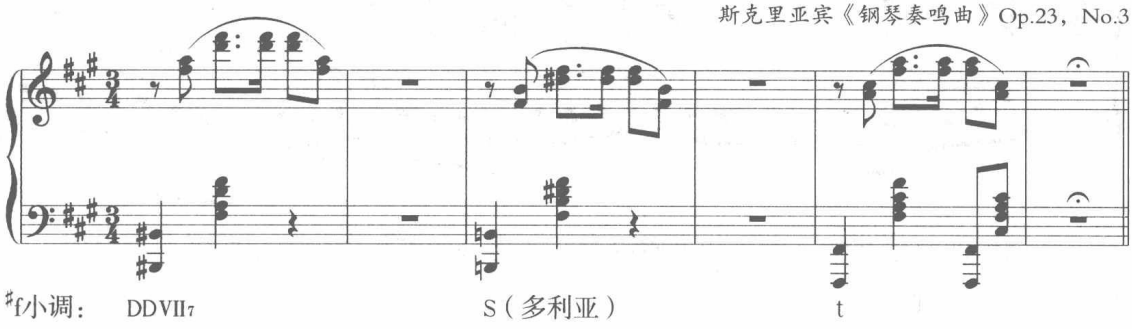
上例是该曲的结束部分，采用 T—d—T（混合里底亚 d_9 和弦）。据说此处的和声处理曾受到李斯特的赞赏。

大调中的交替阻碍终止 D_7—ts Ⅵ，见柴科夫斯基《奥涅金》。[①]交替变格终止 ts Ⅵ—T，见格里格《致春天》的结尾及格林卡《鲁斯兰与柳德米拉》[②]等。由于篇幅所限，这里不一一列举。

小调中的交替变格终止，以 t—S（多利亚）—t 最为典型。

例 4-99

斯克里亚宾《钢琴奏鸣曲》Op.23，No.3



① 见斯波索宾等《和声学教程》例 50—751。

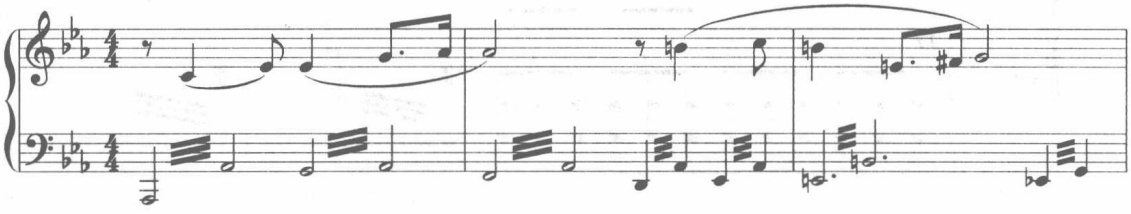
② 见斯波索宾等《和声学教程》例 50—758。

上例是斯克里亚宾《钢琴奏鸣曲》（Op.23，No.3）结尾的变格终止（多利亚）处理，此处加强了和声的力度感。

小调中的交替正格终止，采用 t—DT ⅲ—t（小调中的伊奥尼亚 DT ⅲ和弦）也很常见。例如瓦格纳《帕西法尔》：

例 4–100

瓦格纳《帕西法尔》

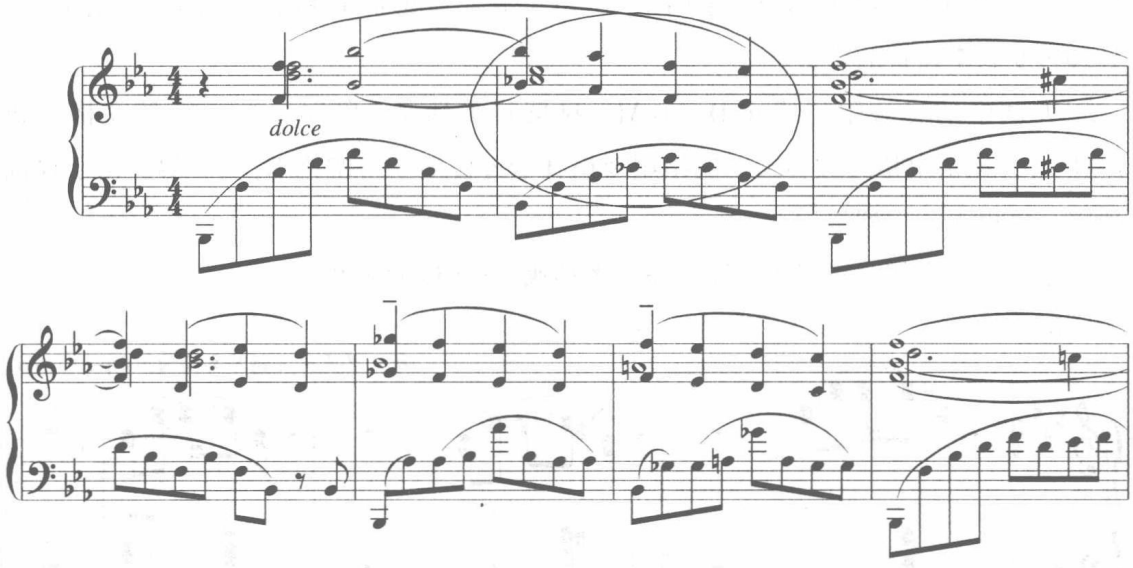


（二）结构内部的交替进行

前面介绍的各种交替终止式进行，既可以用于终止式中，也同样可以用在结构内部。在结构内部中使用，便形成交替和声进行。如大调中的交替正格进行（T—d Ⅲ$_6$—T），例如格里格《在挪威的山上》[①]；交替正格进行（T—$^{\flat5}$d$_7$—T），例如拉赫玛尼诺夫《第二钢琴协奏曲》第三乐章的副部主题。

例 4–101

拉赫玛尼诺夫《第二钢琴协奏曲》第三乐章



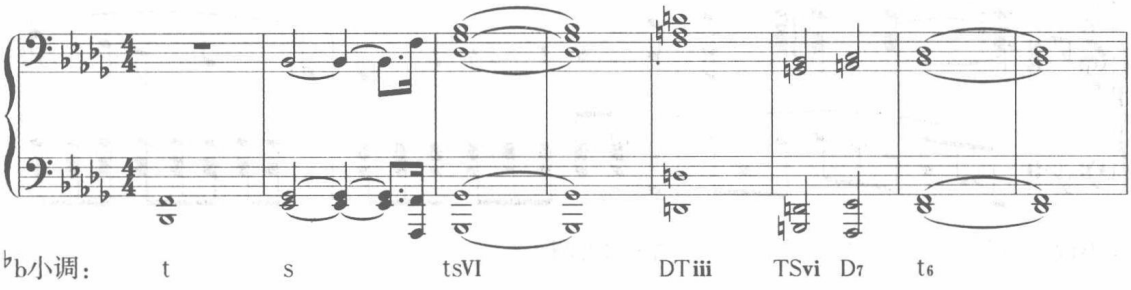
大调中的其他交替进行，如阻碍进行、变格进行等，由于篇幅所限，这里不一一列举。

① 见斯波索宾等《和声学教程》例 49—733。

小调中的交替进行，如 DT ⅲ—TS ⅵ（小调中的伊奥尼亚 DT ⅲ及 TS ⅵ和弦）也很常见。例如理查·斯特劳斯《阿尔卑斯山》：

例 4–102

理查·斯特劳斯《阿尔卑斯山》



上述这些例子均来自调式交替手法的运用而产生的典型调式和声终止式或调式和声进行。

这种手法在“过渡时期”（19 世纪末 20 世纪初）的音乐中是非常典型的。这种采用调式和声终止式方法再进一步发展，则形成这个时期的另一种典型终止式——“极音终止”的现象出现。

（三）有关交替终止现象的补充

在前面的内容中，已简要阐述了交替终止及交替进行。下面就有关交替终止的典型现象作一些补充。

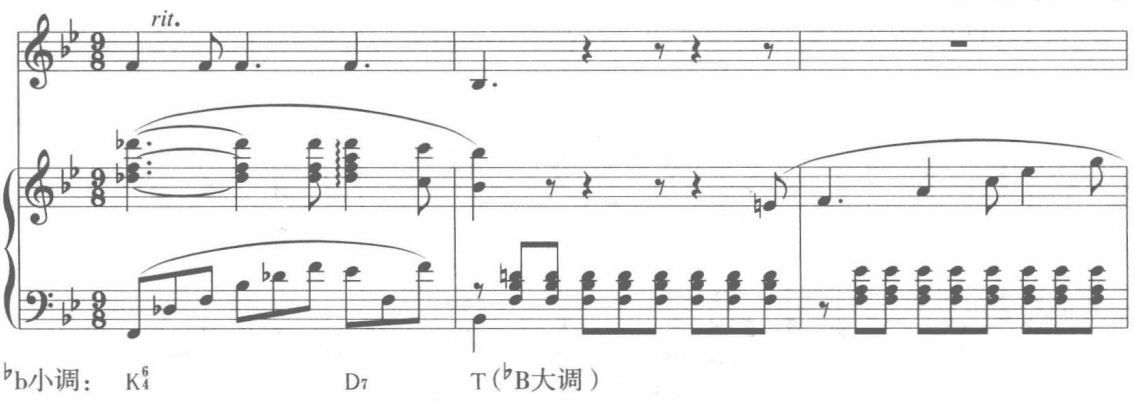
1. 极音终止：指近现代作曲家喜欢采用的一种增四度关系的终止进行，用这种传统的角度来看似乎是毫无关联的两个和弦进行对置使用，来冲破传统调性中的四五度关系为基础的功能关系。例如普契尼《为艺术，为爱情》中的结尾部分（见十六章）。

2. 辟卡迪三度终止：以大三和弦结束小调乐曲的作法，即形成了所谓的“辟卡迪三度”（Picardy third）终止现象。这与巴洛克时期对于协和和弦的理解有关——当时认为小三和弦是不协和的。因此，长期以来形成用大调的大三和弦（T）来结束小调的习惯。

到了海顿、莫扎特时期，对于小三和弦的协和程度不再存有疑问，但此种做法（辟卡迪三度终止）却一直延续至浪漫派以后。例如李斯特《洛列莱》：

例 4–103

李斯特《洛列莱》

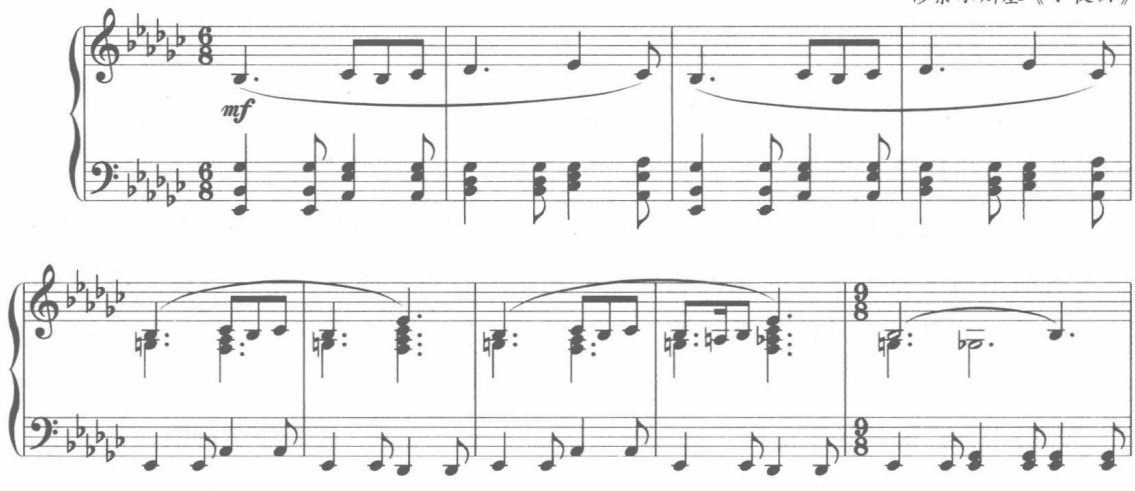


上例是浪漫派中后期的作品片段，这种大小调的相互渗透与巴洛克时期的和声手法（指以大三和弦结束小调乐曲的作法）是一脉相承的。

在大小调交替过程中，大小调互相渗透是很常见的现象，在许多仿古的终止式中都有所体现。例如穆索尔斯基《小夜曲》：

例 4–104

穆索尔斯基《小夜曲》

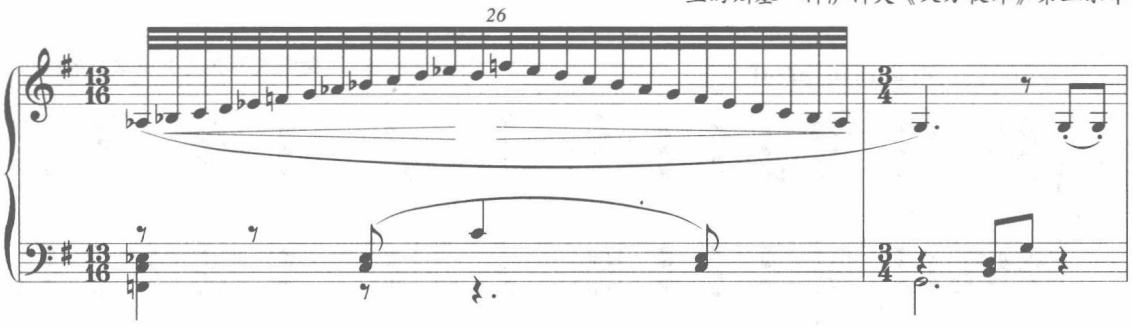


上例是交替小大调的例子，以 T（自然大调）替代 t（自然小调）来进行交替的，它形成了 T—dⅦ$_{9}$—T 这样的和声进行图示。

3. 弗里几亚终止（进行）：从调式上来讲，弗里几亚属于小调类，其主和弦应为小三和弦。但这里的主和弦为大三和弦，这种典型的弗里几亚和声终止（T —$^{\flat 3}$dⅦ—T）就是采用了辟卡迪三度终止现象所形成的典型教会调式终止。见下例里姆斯基 – 科萨科夫《天方夜谭》第三乐章：

例 4–105

里姆斯基－科萨科夫《天方夜谭》第三乐章



有关交替和声的典型进行，我们在前面的各种调式交替和声的用法中已经提到一些，下面我们从弗里几亚调式特征音（$^{\flat}$Ⅱ）、多利亚调式特征音（$^{\sharp}$Ⅵ）、混合利底亚调式特征音（$^{\flat}$Ⅶ）所可能引起的调式交替和弦及相关的交替和弦再补充介绍如下：

弗里几亚调式特征音（$^{\flat}$Ⅱ）所引起的三个调式交替和弦分别为：$^{\flat 1}$sⅡ（作为根音）、$^{\flat 3}$dⅦ（作为三音）、$^{\flat 5}$$d_7$（作为五音）。相关的交替和声进行：$^{\flat 1}$sⅡ—DD 或 D 或 t（T）、$^{\flat 3}$dⅦ—T、$^{\flat 5}$$d_7$—T 等。

多利亚调式特征音（$^{\sharp}$Ⅵ）所引起的三个调式交替和弦分别为：S、Sⅱ、Svi_7。相关的交替和声进行：S—t（或 Sⅱ—D）、D—Sⅱ—D、Svi_7—$^{\flat 3}$DDⅦ$^{6}_{5}$—D（或 Svi_7—sii^{4}_{3}—D）等。

混合利底亚调式特征音（$^{\flat}$Ⅶ）所引起的三个调式交替和弦分别为：d 及 dⅦ、dT ⅲ[①]。相关的交替和声进行：d—T、dⅦ—s—T、dⅦ—T 等。

（四）交替和弦的用法统计

1. 替代用法：指大小调交替和声同级之间可以互相替代。如阻碍终止 D_7—tsⅥ（其中 tsⅥ替代 TS vi），见柴科夫斯基《奥涅金》[②]。此外其他用法如：dⅢ$_6$— T（dⅢ$_6$ 替代 D）、S—t（S 替代 s）、DTⅲ—t（DTⅲ替代 D）等。

2. 并置用法：指交替和弦没有替代关系特征的，如：S—s（见《肖邦革命练习曲》的结尾），T—t（见里姆斯基－科萨科夫《印度客商之歌》开头），D—d（见门德尔松《乘着歌声的翅膀》中间）等。

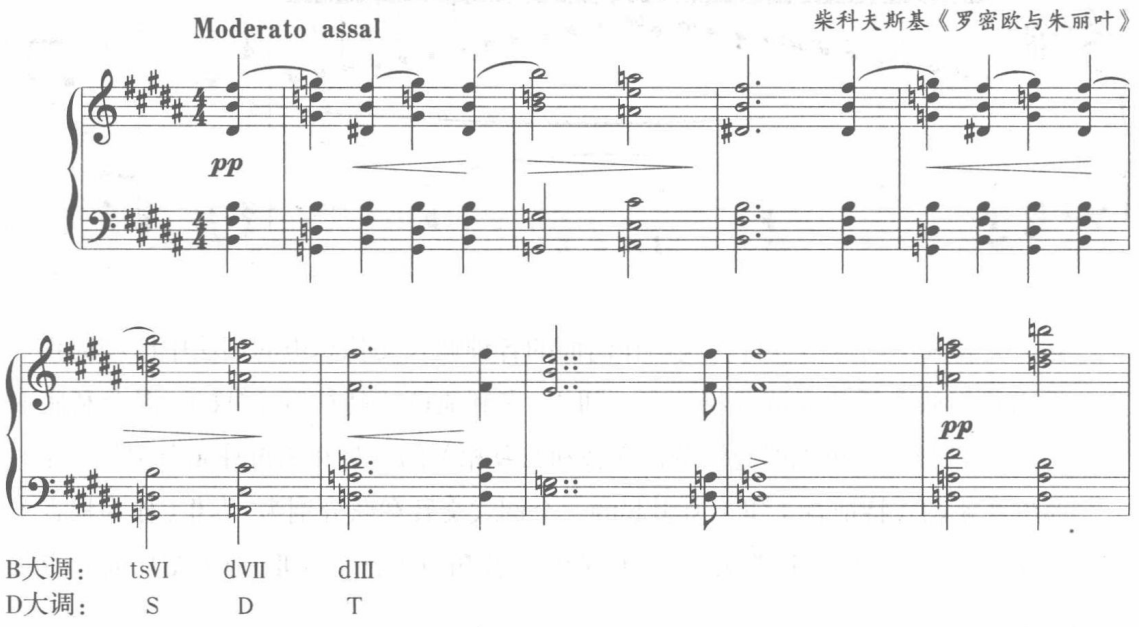
3. 形成交替功能进行的用法：指在运用上述交替进行时所形成的短暂的交替功能进行现象。如柴科夫斯基《罗密欧与朱丽叶》（注：交替功能指在基本功能基础上，

① 见斯波索宾等《和声学教程》例 50—751。

② 见斯波索宾等《和声学教程》例 50—751。

由于某种特定的组合方式所形成的其他调式的典型进行）。

例 4-106



（五）交替和弦的引入与进行——以 tsⅥ、$^{\flat 1}$sⅡ为例，可以：

1. 直接引入，如：T—tsⅥ、S—$^{\flat 1}$sⅡ。

2. 离调引入，如：T—D_7/tsⅥ—tsⅥ、S—D_7/$^{\flat 1}$sⅡ—$^{\flat 1}$sⅡ。

3. 阻碍引入，如：D_7—tsⅥ、D_7/S—$^{\flat 1}$sⅡ等。

在交替和弦引入之后，根据同级替代的原则来看，凡是所替代的和弦能够进行到的和弦，交替和弦也同样可以（只要声部进行允许）。

三、交替和弦与副属、副下属和弦的区别

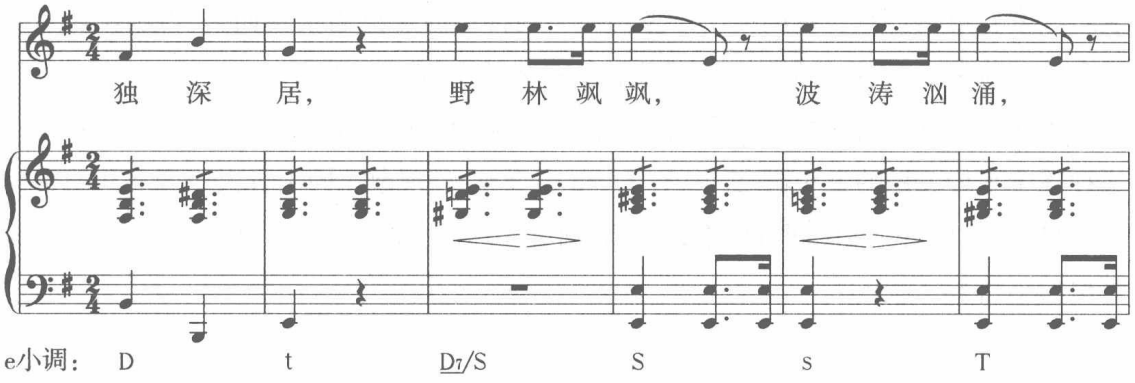
在构成方式上有时很难区别，主要是看走向。勋伯格曾说过：一个单个和弦几乎不能说明什么，只有两个和弦以上的和弦连接，才能够形成调式、调性等有关广义上的和声上的问题。不要以单个和弦的好听与否来论对错，而是要以整体的逻辑关系来衡量，这就是要“客观解释和声序进逻辑”的意思。

一般离调的副下属通常进行到 D 或 T，而副属和弦总是要解决的，其特征是半音向上。（临时导音）解决的和弦不是临时 T 就是 TS Ⅵ。

而交替和弦一般也是半音倾向进行，但不是向上而是向下（一般是先大后小，如 S—s、T—t）。例如舒伯特《孤居》：

例 4-107

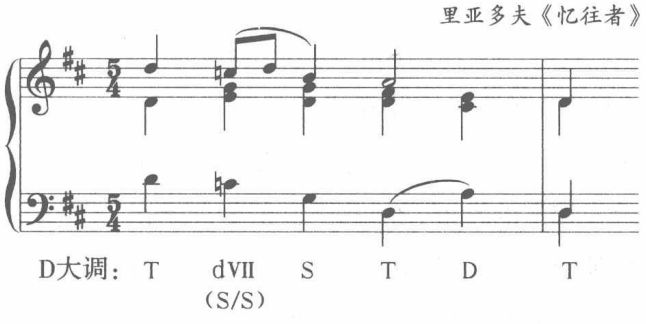
舒伯特《孤居》



上例的大S小s、大T小t连续的对置进行，形成了典型的调式交替的和弦进行方式。交替和弦与副下属和弦有时很难区别。例如里亚多夫《忆往者》（d Ⅶ—S—T）：

例 4-108

里亚多夫《忆往者》



上例的 d Ⅶ（混）可看作是 S /S（副下属）和弦，与此相类似的用法，同样可以在 d（混）上出现，d（混）可看作是 S ii的下属和弦。例如格林卡《鲁斯兰与柳德米拉》[①]。此外，门德尔松《乘着歌声的翅膀》及《无词歌》第九首（告别）（例 3-67）等也都属于这种情况。

四、平行交替

大小调交替的复杂化现象，除了同主音的调式交替之外，还有平行关系的大小调对置（交替）。这种现象比同主音的调式交替还要早，在调式思维发展的过程中，同主音与平行关系的调式交替是调式思维发展的主要的两条途径，两者相辅相承。（在

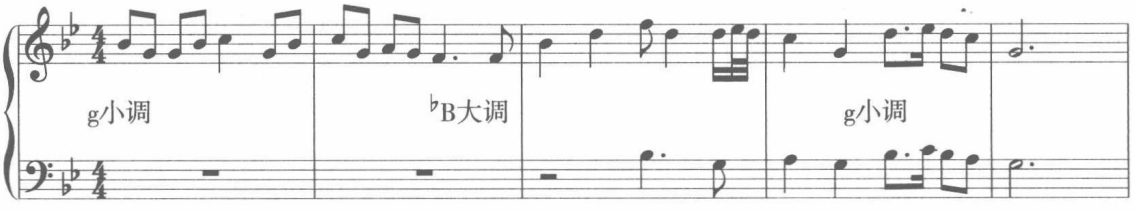
① 见斯波索宾等《和声学教程》例 32—485。

调式、调性思维的发展过程中，从音乐发展史的角度来看，古典大小调时期更注重调性的发展变化，如奏鸣曲式，在再现部中副部的调性服从，不一定要调式服从，只要主音回来就可以。从巴赫的《十二平均律》到肖邦的《24 首前奏曲》，再到拉赫玛尼诺夫的《前奏曲》，几乎都是以调性为特征命名的 24 首前奏曲。）

大小调之间的复杂化（调式交替）除前面谈到的在同主音的各种调式之间之外，还存在于平行关系的大小调之间（C 大—a 小）。这种现象比同主音大小调之间的交替还要早，而且自然。在民间音乐中，可以看到这样的例子比比皆是。例如俄罗斯民歌《田野里的小路》：

例 4–109

俄罗斯民歌《田野里的小路》

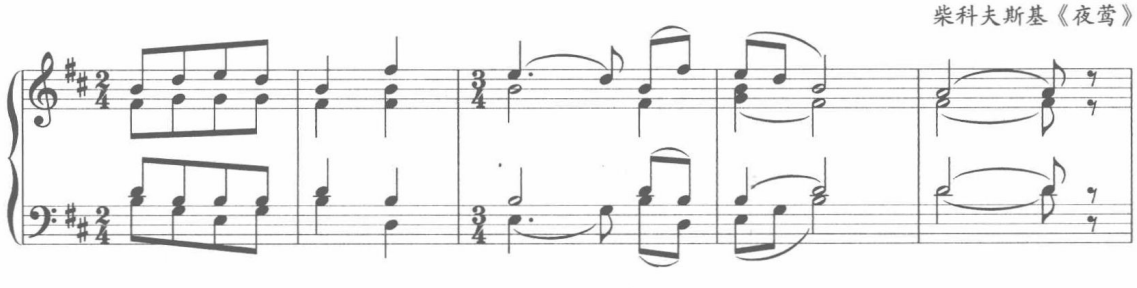


上例是同音列（平行）关系的大小调平行交替的例子。在调式思维发展的过程中，同主音之间与同音列（平行）关系之间的调式交替，是调式思维发展的主要两条途径，两者相辅相成，推动着和声的发展，使和声语汇更加丰富，手法更加多样。在平行交替形式中，又分为两种形式：自然调式的平行交替（C 自然大调与 a 自然小调）与和声调式的平行交替（C 和声大调与 a 和声小调，这里不包括同音列之间的其他各种教会调式之间的交替）。

① 自然调式的平行交替

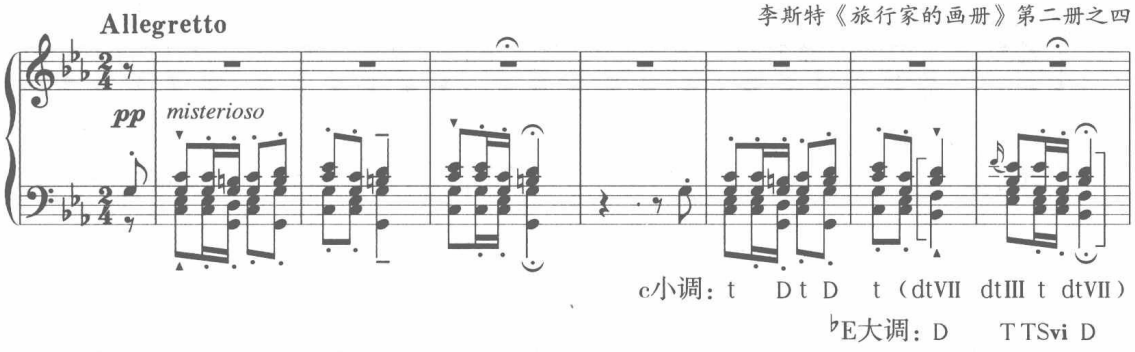
例 4–110

柴科夫斯基《夜莺》



我们知道平行调之间的相互交替是自然调式和声中常见的现象。上例是 b 小调与 D 大调之间的交替现象。下面我们看一下李斯特《旅行家的画册》：

例 4–111

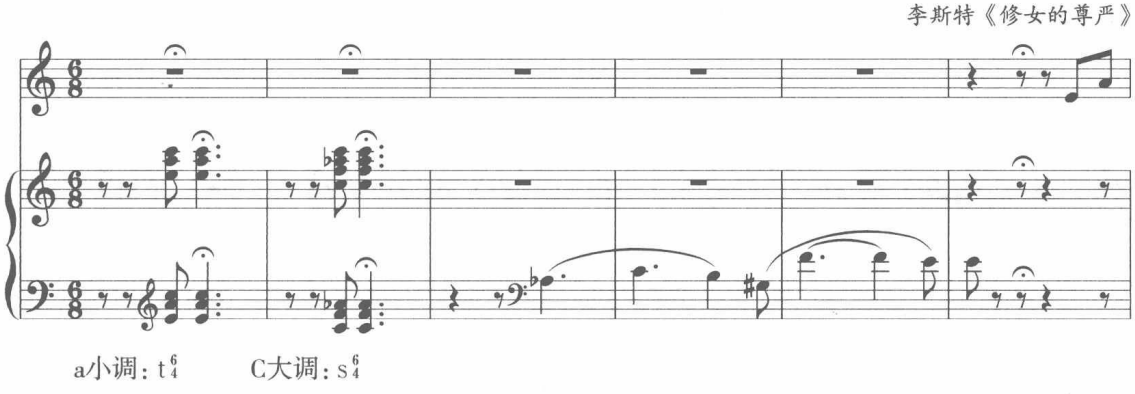


上例的 c 小调与其平行关系的♭E 大调进行交替对置，是基于自然调式之间的交替，虽然 c 小调采用了和声小调，但♭E 大调为自然大调，因此最后的四个和弦在 c 小调中皆为自然和弦，由于交替功能关系成为♭E 大调的自然和弦。这种不产生新的变化音的交替现象，称为自然调式之间的交替现象。由于自然关系的平行交替属于自然音体系范畴，这里不详细叙述。

② 和声调式的平行交替

在调式半音体系中，大小调和声调式之间的平行交替非常典型，如：a 小调的导音（♯G）与 C 大调的（♭Ⅵ音即♭A）是等音关系，这样就很容易通过这样的等音从一个调式过渡到另一个调式上。这也是浪漫派后期的典型和声语言之一。例如李斯特《修女的尊严》：

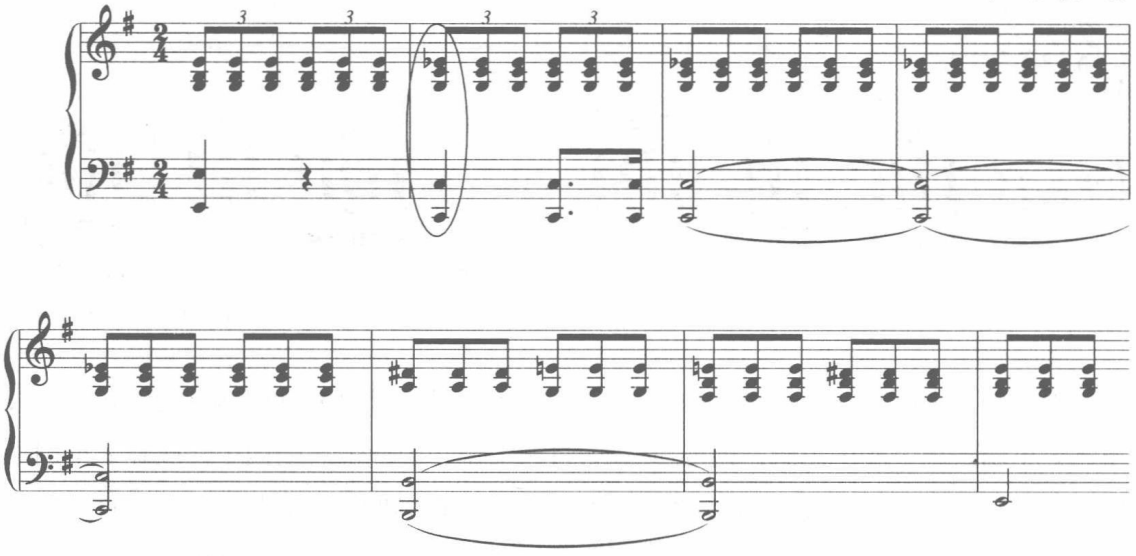
例 4–112



上例这种和声调式之间的平行交替，在舒伯特的作品中也有所体现。

例 4–113

舒伯特《合唱》



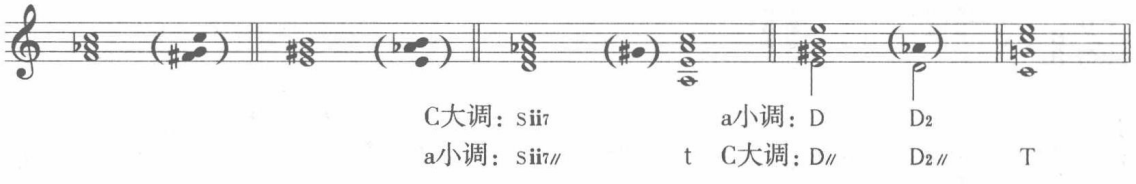
上例是 e 与 G 和声调式之间的平行交替。通过和声调式之间的等音变换（即♭E 等于♯D），这个音取得两调的双重意义。凡含有此种特征音的和弦，称为平行交替和弦。

通过平行调式交替和弦可以使两个调性之间的界限变得很“模糊”，从而达到调性扩张的目的。这里的平行交替和弦通常是含有平行调（和声调式）特征音的和弦。如 C 大调中采用 a 小调的 D，或 a 小调中采用 C 大调的 s 或 $s\overset{\frown}{ii}_7$ 等等。

平行交替和弦的标记及用法。

标记：一般从大调出发，采用其平行关系小调的 D，标记为 D //，或从大调出发，采用其平行关系大调的 s，标记为 s //。

例 4–114

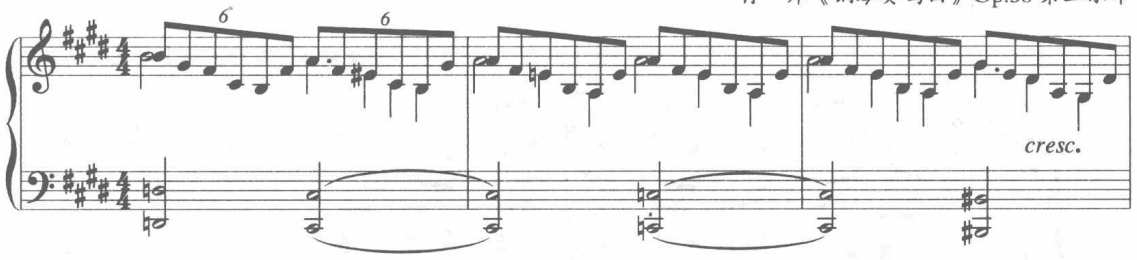


用法：① 在使用时，有一种现象或规律的东西，如，大调的 s $\overset{\frown}{ii}_7$ 及其转位可以直接到平行关系小调的 t；小调的 D 可以直接到平行大调的 T。例如上面的图式中显示的那样。具体例子见拉赫玛尼诺夫《阿列科》（例 11–285）。

② 另一个现象或规律则是：平行调之间含有各自特征音的和弦，直接对置。如 a 小调的 D 与 C 大调的 s 对置或反之。如下例：

例 4–115

肖　邦《钢琴奏鸣曲》Op.58 第三乐章



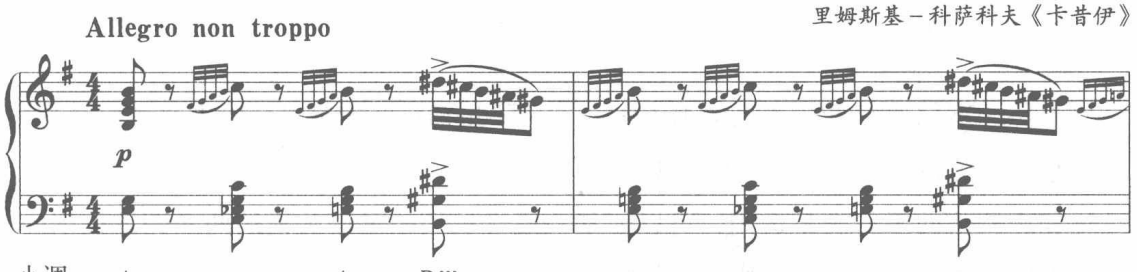
E大调：$S\text{ii}^{4}_{3}$　　sii^{4}_{3}　　D_{6}//

（♯c小调：D_{6}）

③ 在使用时还可能平行交替与同主音大小调交替同时运用。从调式综合的角度来看，如果说同主音交替或平行交替的任何一种交替是“二位一体”的话，这里则是同主音交替与平行交替同时结合的“三位一体”的调式交替的综合现象。例如里姆斯基－科萨科夫《卡昔伊》（e 小调—G 大调—E 大调的调式综合）：

例 4–116

里姆斯基－科萨科夫《卡昔伊》



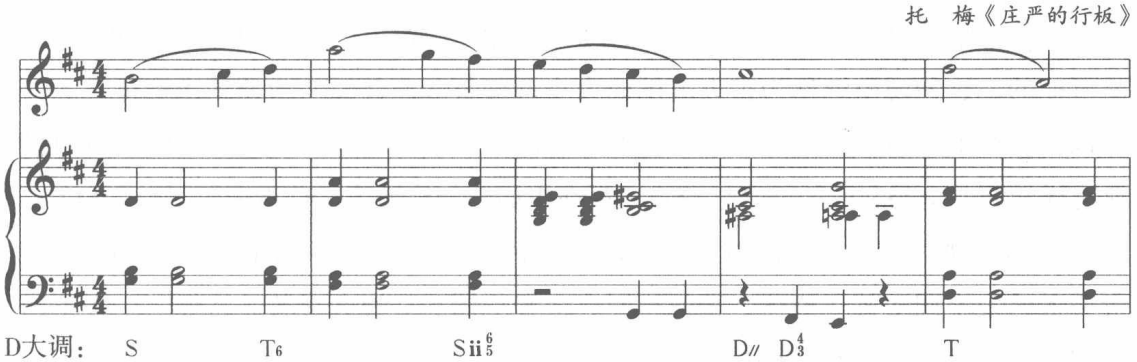
e小调：　t　　S//　　t　　$D\text{iii}_{6}$

（G大调）　（E大调）

④ 还有一种情况：平行关系（和声调式）的大 D 直接进行交替。如 a 小调的 D 与 C 大调的 D 或反之。例如托梅《庄严的行板》：

例 4–117

托　梅《庄严的行板》



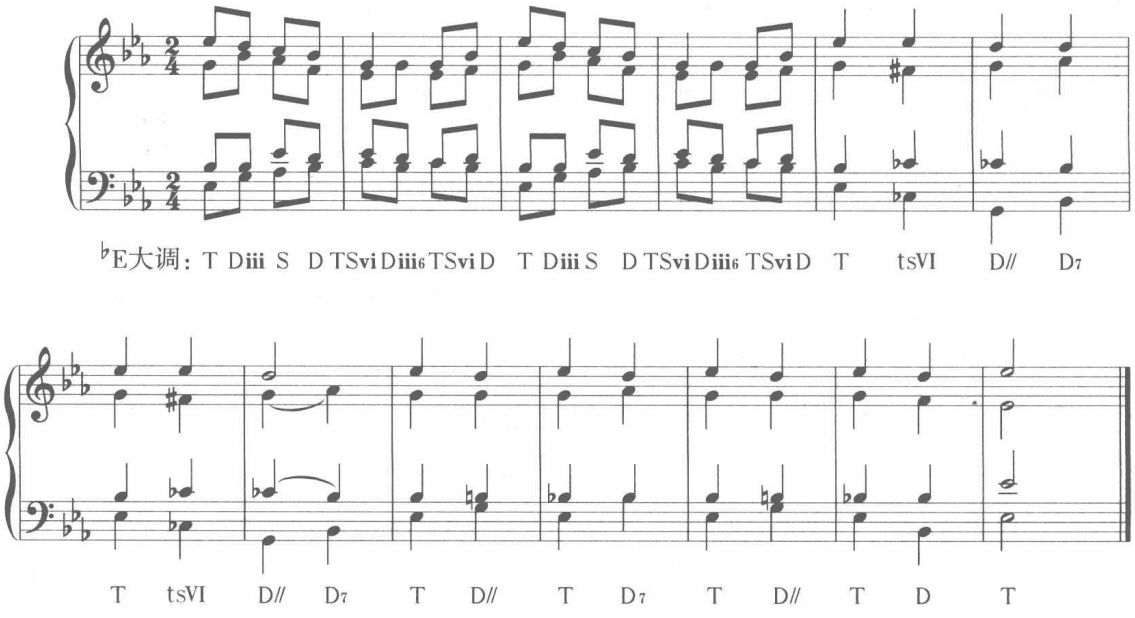
D大调：　S　　T_{6}　　$S\text{ii}^{6}_{5}$　　D//　D^{4}_{3}　　T

上例是在再现前的 D 准备和弦的前一个和弦 $D_{/\!/}$（或标记为 D / TS vi）与原调的

D_3^4 直接对置的现象。下例是俄罗斯作曲家伊波利托夫 – 伊凡诺夫《春天的临近》：

例 4–118

伊波利托夫 – 伊凡诺夫《春天的临近》



上例的下句通过平行关系的 D（$D_{/\!/}$）与原调的 D_7 直接对置，使得这种根音之间具有小三度关系的典型对置进行体现在平行交替中。

和声调式的平行交替运用，可以使某一段音乐处于平行关系的两调的游移当中，例如里姆斯基 – 科萨科夫《沙皇的未婚妻》，见例 1–19。

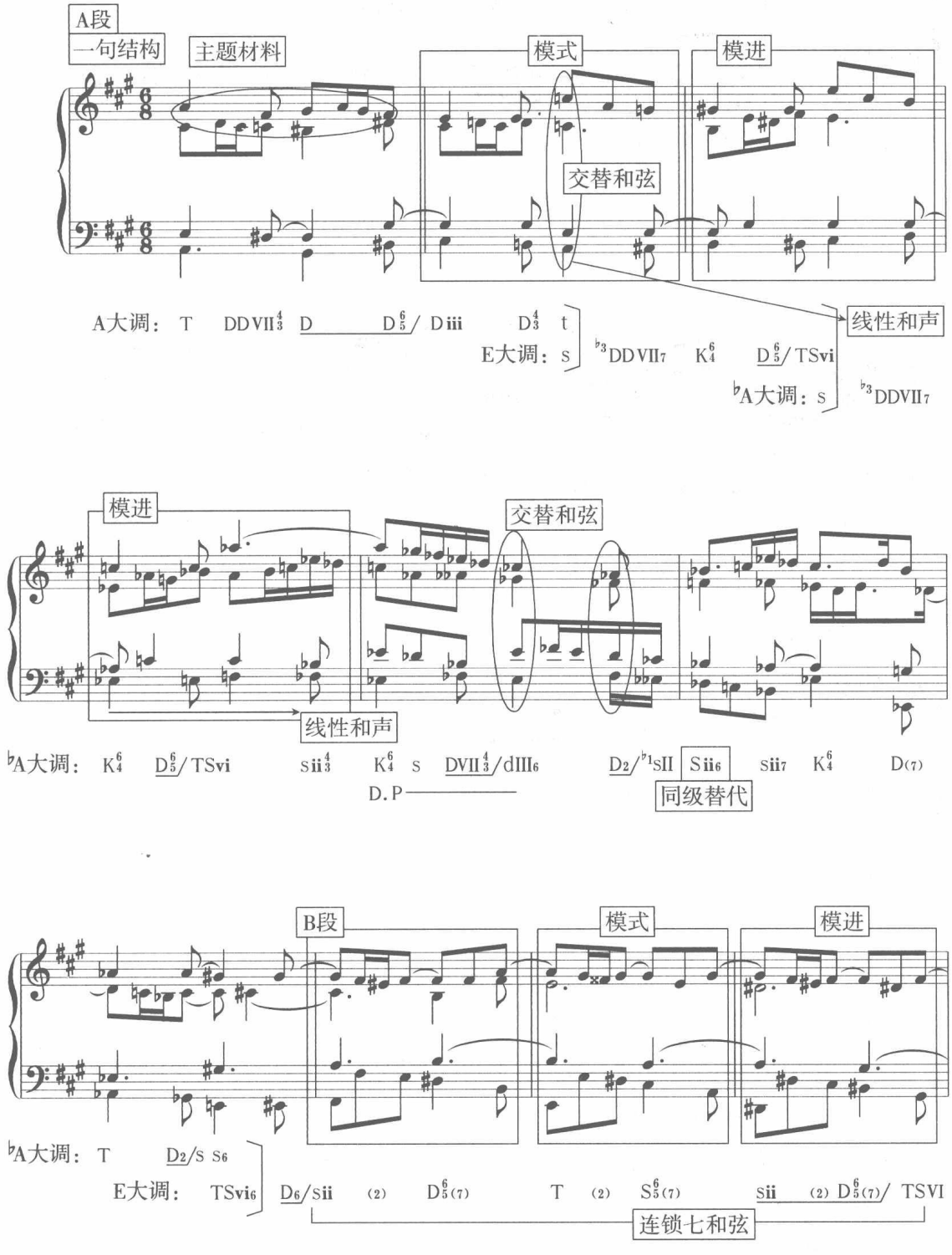
五、实践指示与配和声举例

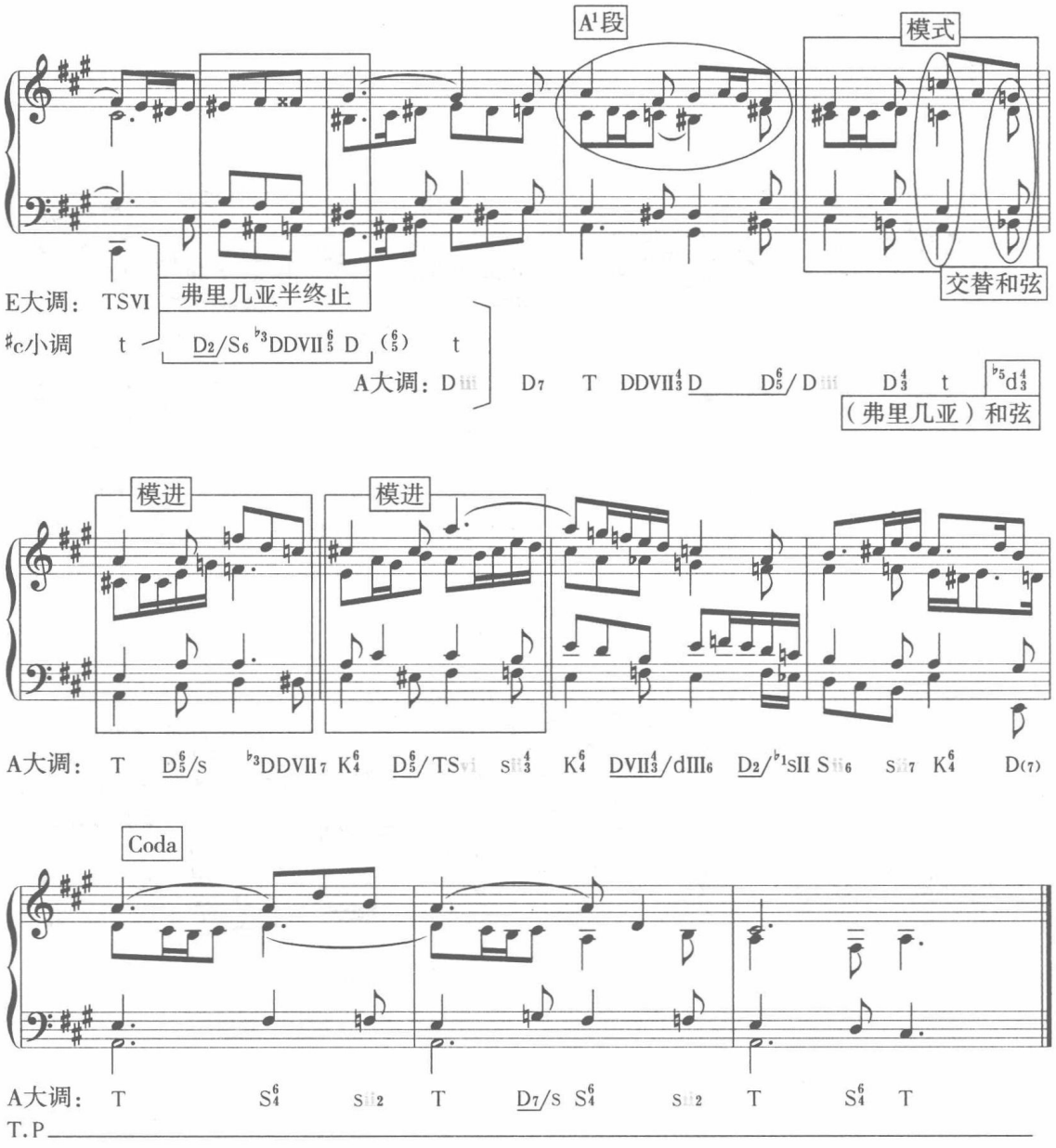
前面回顾了大小调互相渗透的基本情况，从中我们可以看出：自中世纪教会调式以来，在长期音乐实践中，大小调（包括各种教会调式）的互相影响渗透始终存在。它从另一个角度提供给我们一个启示：在主音相同的情况下，任何调式之间的交替都是可能的。这种现象统称为扩大范围的大小调交替和声体系（或调式半音体系）。它应该包含$^{\flat 1}$s Ⅱ级这样大小调中不曾有的弗里几亚调式的交替和弦，甚至还包含洛克里亚这样的调式交替和弦的综合性调式交替在里面。如格迪凯《前奏曲》（例 4–90）。

简述三种交替方式：1. 同主音的调式交替。特征：主音相同、音列不同。2. 平行关系的大小调交替。特征：音列相同、主音不同。3. 混合交替。特征：主音不同、音列不同（有关混合交替的内容，在第十四章“混合交替与调式综合半音体系”有叙述）。

下面是一道配和声举例：

例 4-119





该例是一首再现单三部曲式结构，主调为 A 大调。呈示段（A）为一句结构的乐段（7 小节），其中开始为带有主题因素的动机材料，然后有模进展开，分别在 A—E—♭A 呈大三度等距离调性关系进行发展，最后收在♭A 大调上。

在第二段中，采用自由模进的处理方式，如低音始终在作下行的模进，而旋律则开始向上，后又向下。有一定的对比因素出现，如通过模进发展的音调处理等。很短，共有 5 小节。在再现前有一系列的准备进行，再现段在 A 大调上进行，几乎重复呈示段的结构（7 小节），但在调性上采用守调方式来处理，基本都在 A 大调。补充是向下属离调，非常典型。

其结构图式：

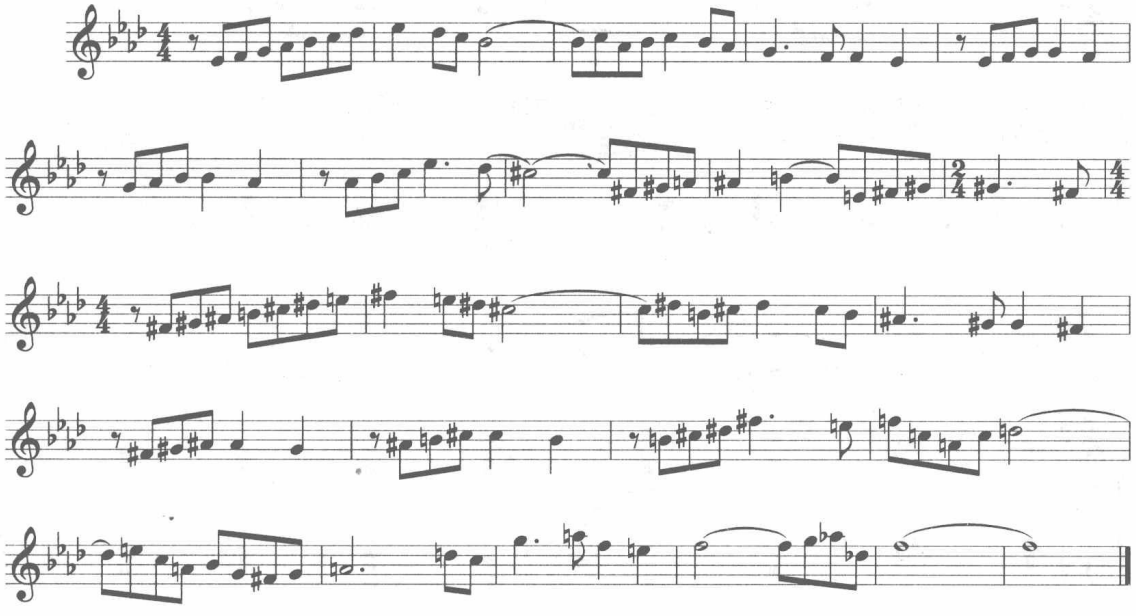
再现单三部曲式

	A（乐段）	B（乐段）	A（乐段）补充
材料：	a	b	a^1
小节：	7	5	7　3
调性：	A　A—E—$^{\flat}$A	E —·—	A ——

练　习　四

一、完成下列旋律的四部和声写作

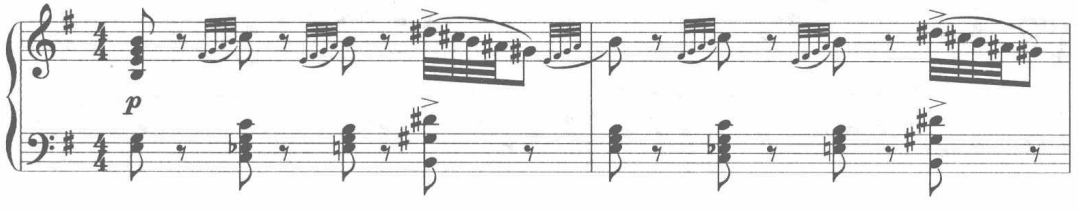
要求：首先进行四部和声骨架的写作，然后进行对位化处理。

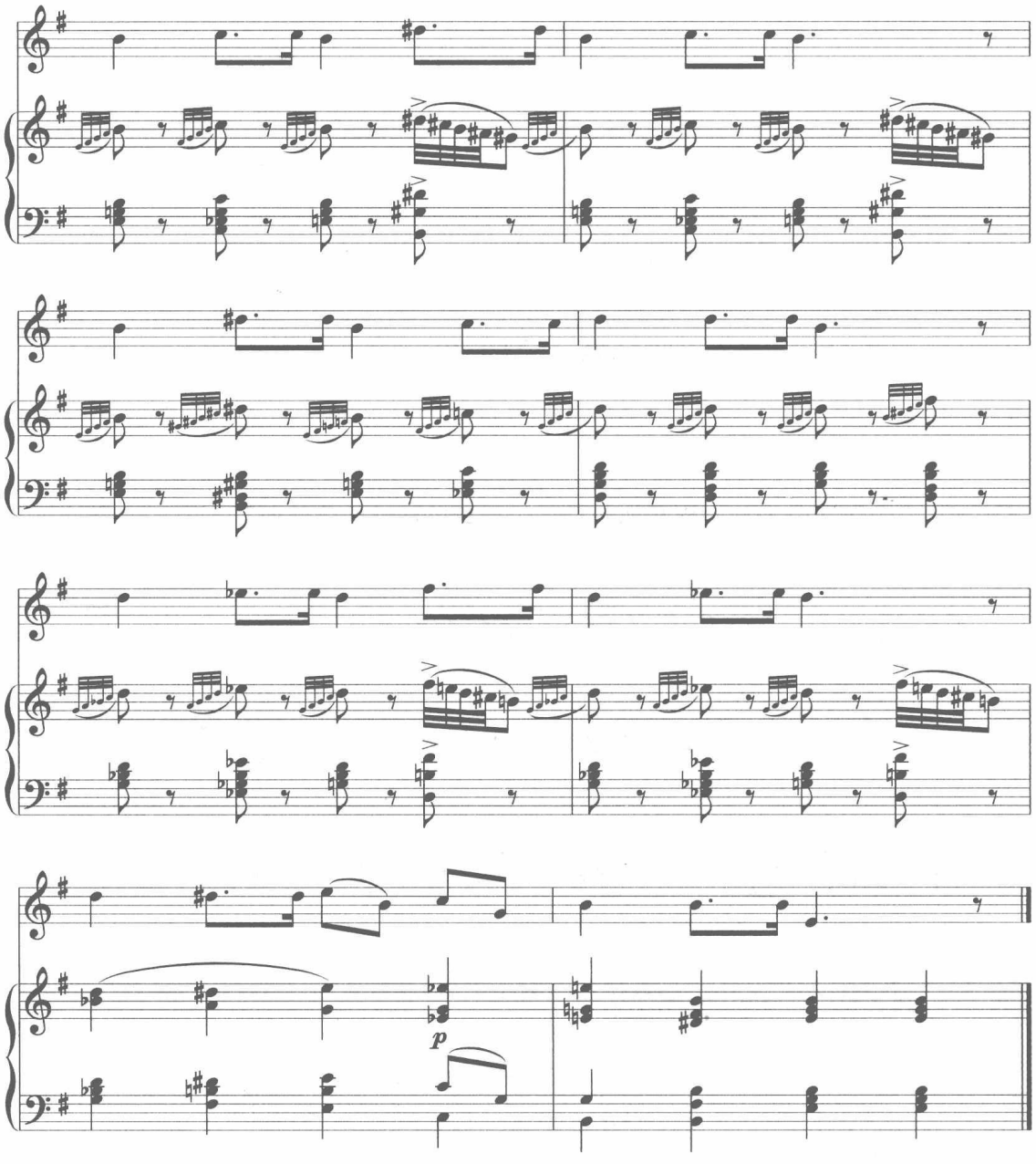


二、分析下列作品，说出其交替和弦具体类型

例 4–120

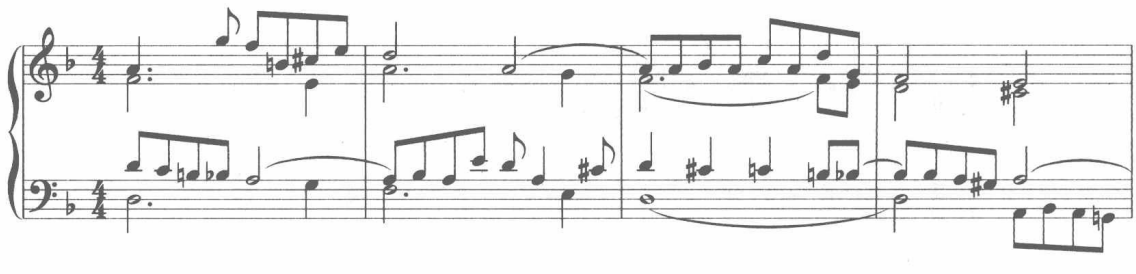
里姆斯基－科萨科夫《卡昔伊》





三、把下面的第一乐句扩展成乐段，然后再发展成单三部曲式结构

例 4-121



第 五 章

调性关系远近划分与二级关系转调

一、概　　述

古典主义时期的调性和声，由17世纪80年代以后正式确立，在18—19世纪达到了顶峰，其影响一直延续到20世纪，涵盖了近200多年欧洲及其他不同地区的大量经典作品。这是音乐史上最伟大的时期，后人称为“共性”写作时期。

1. 调性和声及其特点。传统功能性和声——也称为大小调和声，是以调性思维为基础的，其主要特征——调性可以建立在12个半音关系上的任何一个半音上，大小调加在一起共24个调，每首乐曲以一个调性为中心，辅之以其他调性变化形成和声的张力特点。

① 从和声功能上来讲，已形成功能性的等级差别，它是以一个主音为中心，两边呈对称扩散的调式音阶体系。

② 在终止式方面已经形成大小调时期的典型终止现象，如半终止、离调半终止、全终止、阻碍终止、转调终止等。

③ 在调式的使用上——被称为二元基础调式（指大小调两种调式）。主要采用的调式有：自然大调、和声小调及其他调式。如旋律大小调、和声大调、自然小调，还有一些其他少量的特殊调式，如教会调式等。

④ 在调性方面，它属于和声性调性。

2. 调式和声及其特点。是指16世纪以前的调式和声或对位法和声。其特点：

① 从和声功能上来讲，还没有形成功能性的等级差别，各个音级除主音之外，一律平等。

② 在终止式方面还没有形成大小调时期的典型终止现象。

③ 在调式的使用上比大小调时期丰富些，共有七种调式音阶。

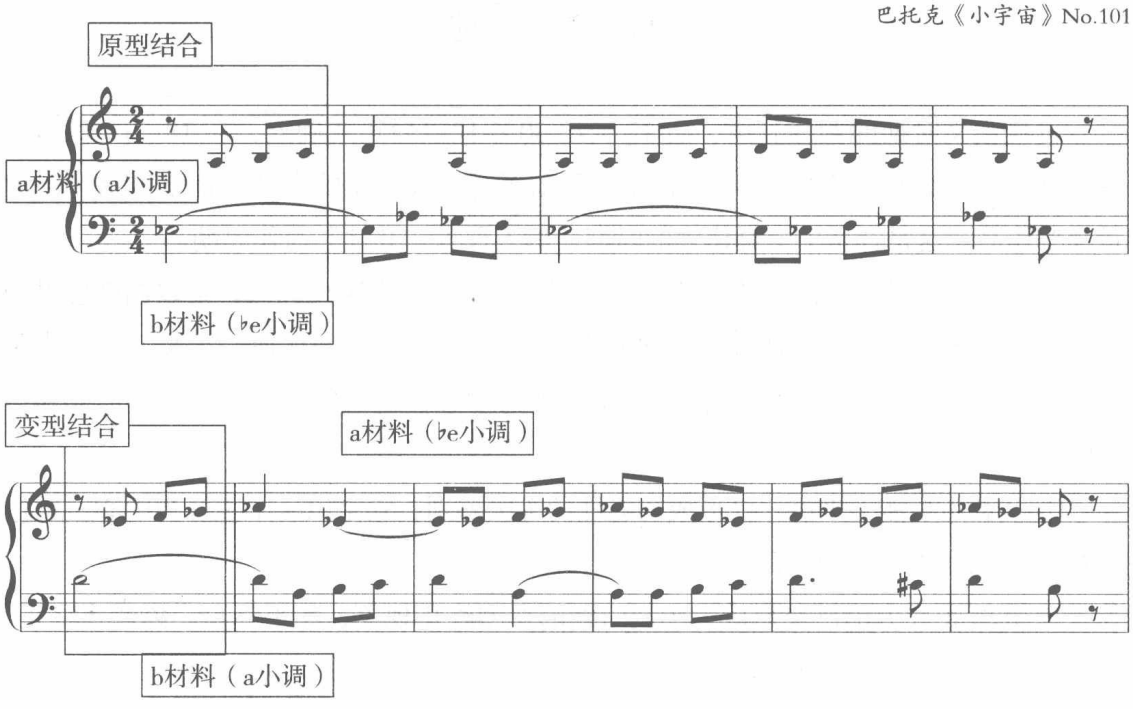
④ 在调性方面，它属于旋律性调性。

3. 和声性调性的概念及特征。我们知道古典大小调和声时期的调性被称为和声性调性。和声调性一词，是19世纪中叶由比利时作曲家约瑟夫·菲蒂斯提出来的，指一个调性的体现是以泛音现象为基础，靠和声序进来完成的，如C大调的T—S—D—T。如果建立在临时的离调上，则通过副属和弦进行到副主和弦的正格进行（D_7/S ii—S ii），这样就产生了离调。简单地说，古典传统和声调性的本质：以泛音现象为基础，立足于和声以及和声进行之中的调性，我们称之为“和声调性”。

4. 旋律性调性的概念及特征。与和声调性相对应的是旋律调性——一种通过横向声部进行体现出来的调性特征。例如巴托克《小宇宙》No.101：

例 5-122

巴托克《小宇宙》No.101



上例是两个具有极音关系（增四、减五度音程）的二声部倒影模仿。上声部为a爱奥尼亚，下声部为♭e爱奥尼亚。五小节后，上下进行交叉换位，上声部为♭e爱奥尼亚，下声部为a爱奥尼亚。其调性特征是通过横向的旋律进行体现出来的。

上例的旋律音调原是一首简单的民歌，巴托克运用多调性的处理方式使它变成非常现代的一首作品——巴托克《收获之歌》，44首小提琴二重奏中第33首（例16-398）。下面我们看看它是如何进行加工创造的。

首先，在原型结合与变型结合上，体现出调性上的“复对位”（调性的交叉换位）上。其次，在变型结合中，将B材料进行倒影处理。再次，通过极音复合（纵向）与极音

对置（横向）来进行结构的调性处理（这方面内容在第十六章“极音对置与极音复合”有叙述）。

二、调性的远近划分

（一）调性的远近划分标准

有关调性的远近划分，一直有各种各样的不同划分标准。可以说，它是与不同时期的和声现象及不同时期的和声体系直接相关。一般调性远近的划分标准有四种方法：1. 看调号相差多少；2. 看共同和弦有多少；3. 看主音之间的距离；4. 看转调方法（这一点很重要）。

1. 看调号——这是一种表面现象，一般调号相差少，两调之间的关系就近，反之就远。

2. 看共同音、共同和弦的多少—— 一般来讲，共同音多了，共同和弦就多，两个调性之间的关系就近了。

3. 看主音之间的距离——例如 C 大调与 f 小调，从调号的角度来看，相差 4 个降号。由于主音之间的四五度解决关系，使得两调的关系很近。

下面我们做一个实验：从 C 自然大调音阶与 f 自然小调音阶比较来看，是相差 4 个调号（音），没有一个共同和弦。如果从 C 和声大调音阶与 f 和声小调音阶来看，则是相差两个音（有两个共同和弦）。如果从 C 旋律大调的下行音阶与 f 旋律小调的上行音阶来看，则两调的音阶完全一致。这说明主音之间关系的重要性。

4. 看转调方法——斯波索宾在划分一级与三级关系时，主要是参照所采用的转调方法，如通过 D、s 作为中介和弦，来决定三级关系调的划分（只要通过 D、s 能够作为中介和弦转得到的调，统统归为三级关系调）。由于 D、s 和弦的特殊作用，因此在对待这两个和弦时，把它（小调的 D、大调的 s）等同于离调中的其他自然关系和弦中的和弦（如大调的Ⅱ、Ⅲ、Ⅳ、Ⅴ、Ⅵ）一样来看待。这样，一级关系调的建立是在其他五个自然关系和弦的基础上，加上 s 或 D 调，在这里，我们把 s 调或 D 调作为象征自然关系和弦的近关系调来看待。

（二）古典主义时期的调性远近划分情况

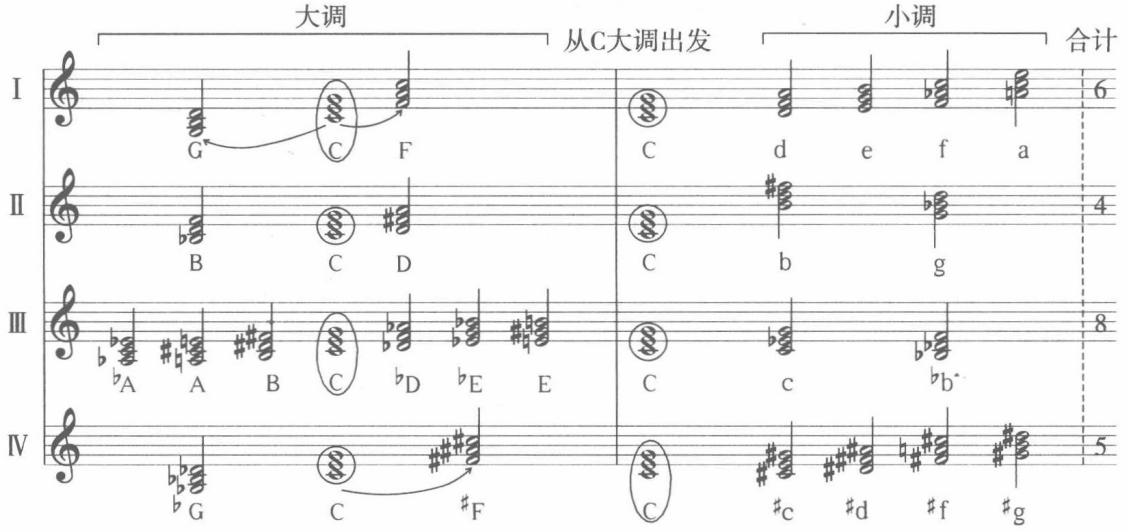
第一种：这种方法主要是看调号相差多少，来决定调性之间的远近关系的。如，相差一个调号为一级关系，相差两个调号为二级关系等。这是一种较原始的划分方法，是建立在自然调式的基础上，没有考虑其他调式的因素（如和声调式、旋律调式等），

就大小调和声而言，和声调式才是最常见的应用调式。

第二种：将和声调式因素考虑进去，如斯波索宾的划分方法，见下例：

例 5–123

和声谱例（选自斯波索宾等《和声学教程》）



上例图示将调性远近关系划分为四个等级：

1. 近关系调：6 个，包括平行关系调、相差一个升降记号的调、和声调式的小 s 或大 D 调（这点比前一种有所进步）。

2. 次近关系调：4 个，包括相差两个升降记号的调。

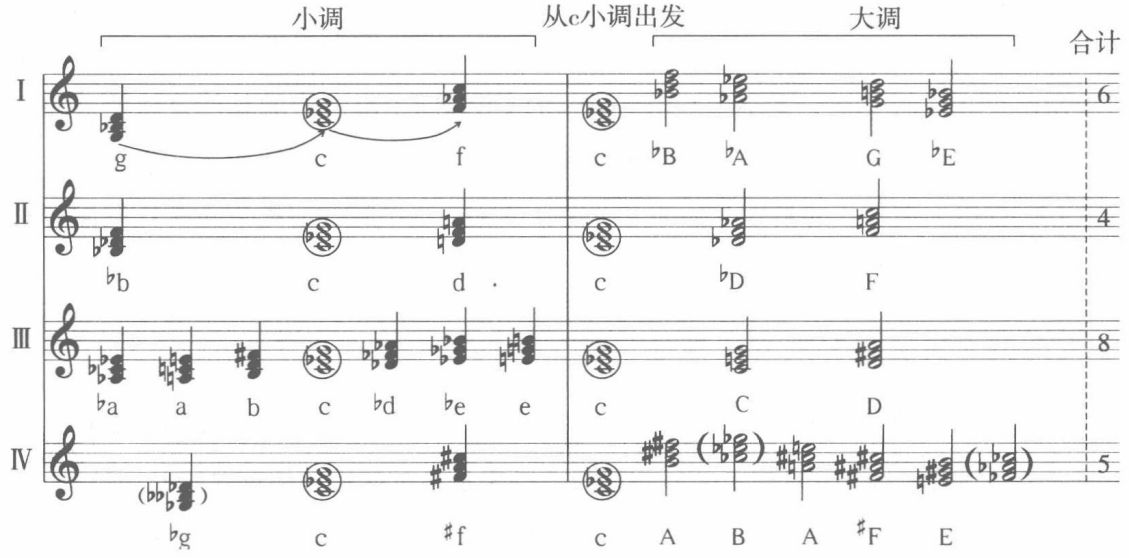
3. 三级关系调：8 个，包括通过小 s 或大 D 能够成为共同和弦的所有的调。

4. 四级关系调：5 个，前三种关系以外的调。

下面是以小调为中心的调性远近关系图示：

例 5–124

和声谱例（选自斯波索宾等《和声学教程》）



在转调过程中，采用的方法决定了转调的性质。如：① 通过自然和弦的转调，每次只增加一个升（降）记号，称为逐渐转调。② 通过交替和弦的转调，则每次增加三至五个调号不等，称为加速转调。如通过同主音转调，增加三个；通过 s 或 ts Ⅵ则增加四个；通过$^{\flat}$sⅡ（拿波里）转调则增加五个。③ 通过等音转调，则可能性更多。如 DD 组变和弦、S 组变和弦，所增加或缩减的调号数量不等。这种转调的特点是关系越远越方便，称为突然转调。

（三）近现代时期的调性远近划分

1. 平行关系。（1 个，a）

2. 近关系调。（4 个，包括相差一个升降记号的调，G、e、F、d）

3. 次近关系调。（4 个，包括相差两个升降记号的调，D、b、$^{\flat}$B、g）

4. 同主音关系调。（1 个，c）

5. 同中音关系调。（1 个，$^{\sharp}$c）

6. 中音关系调。（8 个，包括主音上下方大小三度的大小三和弦）

7. 极音关系调或重中音关系调。（2 个，包括极音关系的大小三和弦的调——$^{\sharp}$F 大调与$^{\sharp}$f 小调）

8. 重同名关系调。（2 个，包括上下方小二度关系的大三和弦的调——$^{\flat}$D 大调与 B 大调）

本书主要采用斯波索宾的调性远近关系划分。

综上所述，调性远近关系的划分不是一成不变的，它随着音乐时代的发展而变化。这点，从上述的三种调性远近划分的变化中可见一斑。

三、近关系与二级关系转调

（一）一级关系（近关系）

从大调出发建立在自然音级上的Ⅱ、Ⅲ、Ⅳ、Ⅴ、Ⅵ及小 s 调。

近关系调：6 个。包括平行关系调、相差一个升降记号的调、和声调式的 s 或 D 调（这点与其他和声体系不同）。

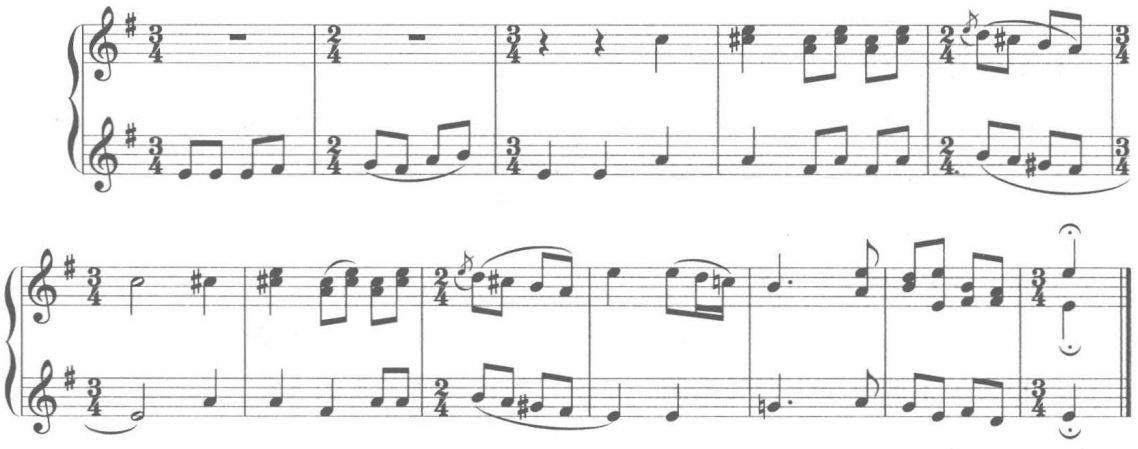
共同和弦：分为三个层次——① 平行关系调：共同和弦 7 个。② 相差一个升降记号的调：共同和弦 4 个（两调主和弦及其平行）。③ 和声调式的 s 或 D 调：共同和弦 2 个（两调主和弦）。

转调方法：通过自然和弦的转调或通过 D、s 的转调。

对于近关系调的理解，是以自然音体系为基础，共有 6 个（包括和声调式的 s 或 D 调），其中调号的差别是表面化的标志，需要根据实际情况做一些调整。特别是涉及不同调式时。例如：C 大调—f 小调（前面已经做过相应的实验）。下面是 e 多利亚—A 大调。

例 5-125

《夜莺，可爱的夜莺》（选自斯波索宾等《和声学教程》）



关于调性关系的等级问题，在音乐理论文献中至今还没有统一的看法。有的书将调性关系分为远、近两个级别，[①]斯波索宾等《和声学教程》是将调性关系分为四个级别。

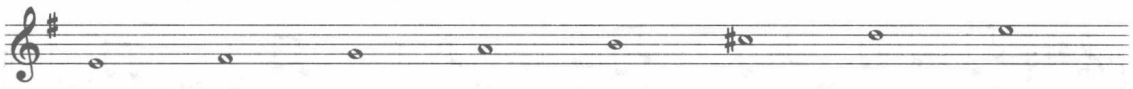
斯波索宾在划分一级与三级关系时，主要是参照所采用的转调方法，如：通过 D、s 作为中介和弦，来决定三级关系调的划分——只要通过 D，s 能够作为中介和弦转得到的调，统统都为三级关系调。

鉴于 D、s 和弦的特殊作用，在转调过程中将它（D、s）与自然关系和弦中的和弦（如大调的Ⅱ、Ⅲ、Ⅳ、Ⅴ、Ⅵ）一样来看待。

二级关系调主和弦之间的独特关系，有时共同和弦变换的复杂性，特别是其转调的方法与困难性，最后还有在音乐作品的发展中采用这种转调的位置等，都要求把它们列为单独的一组。此外，俄罗斯音乐还经常（在特殊的调式关系中）使某些二级关系调可以解释为最近的关系（也就是一级关系），例如：C 混合利第亚与 g 多里亚由于音的构成极为相似，因而可以像一级关系调那样直接连接。见下面摘引的有 e—A—e（相距两个调号）调性关系的俄罗斯民歌，把这两个调处理成最近的（一级）关系调。我们把两个调式的音列出，就可以得出结论。

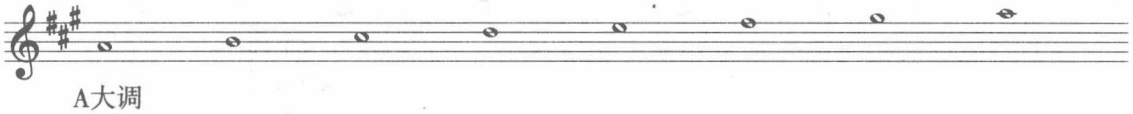
① 桑桐：《和声学教程》，上海音乐出版社，2001 年。

例 5-126



e多利亚

例 5-127



A大调

（二）二级关系调（次近关系调）

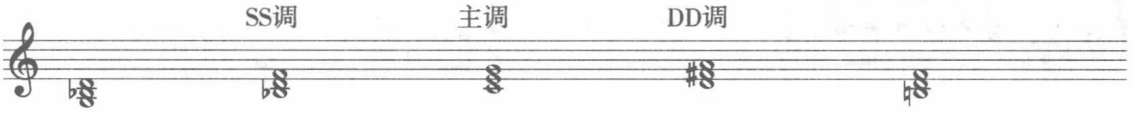
1. 定义：建立在 SS 与 DD 及其平行调上的，相差两个升降记号的调，或称为次近关系调或近关系调的扩展调。

4 个——包括相差两个升降记号的调。共同和弦 2 个（两调主和弦）。

♭B	F	C	G	D
g	d	a	e	b

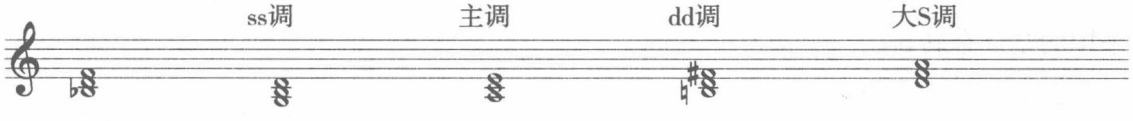
从大调出发：建立在 SS 与 DD 及其平行调上的调为二级关系调（简称 DD 及其平行调，dⅦ及其平行调）。

例 5-128



从小调出发：建立在 ss 与 dd 及其平行调上的调为二级关系调（简称$^{\flat\mathrm{I}}$sⅡ及其平行调，S 及其平行调）。

例 5-129

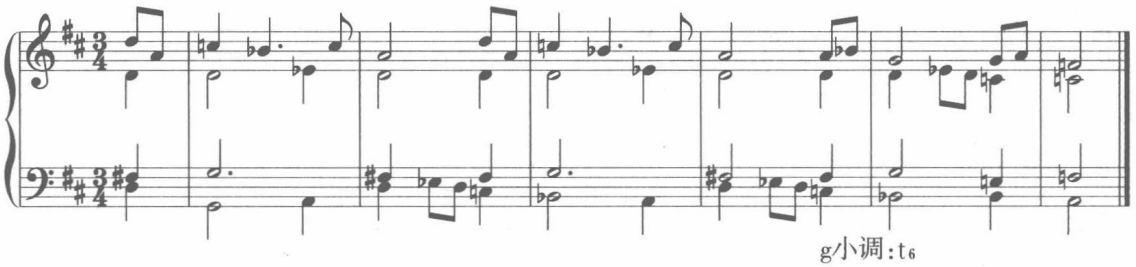


2. 共同和弦如何计算：升号多的 S 及其平行（两个共同和弦），或降号多的 D 及其平行（两个共同和弦）。

3. 转调方法：通过自然和弦转调。具体情况：① 采用中介和弦的转调：

例 5–130

和声题例（选自斯波索宾等《和声学教程》）

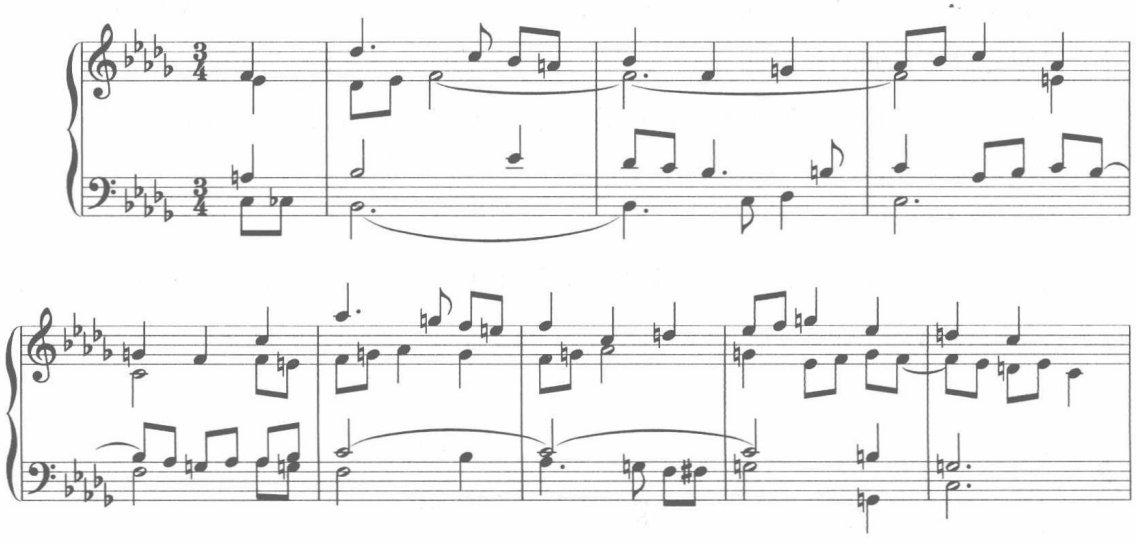


g小调：t_6
或D大调：S_6
F大调：Sii_6

② 采用中介调的转调：

例 5–131

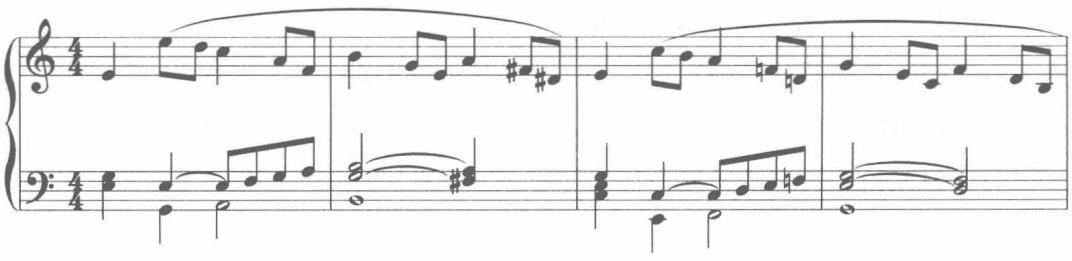
和声题例（选自斯波索宾等《和声学教程》）

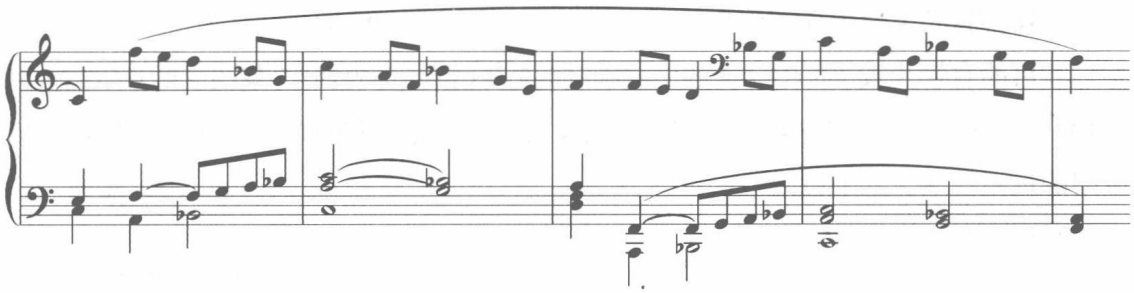


4. 关于二级关系的转调：在作品中的呈示段中，并不像一级关系转调那样常见。但在作品的展开段中还是较常见的。这样就出现一个矛盾——讲的是呈示段的二级关系转调，而在呈示段中却不常见。下面的例子是贝多芬《钢琴奏鸣曲》（黎明，Op.53）第一乐章的呈示部与展开部的连接部分的过渡部分（属于中间型陈述方式），采用的是逐渐转调。

例 5–132

贝多芬《黎明奏鸣曲》Op.53 第一乐章





上例是贝多芬《钢琴奏鸣曲》（黎明）第一乐章的呈示部与展开部的连接部分的过渡部分（属于中间型陈述方式）。从第二个结束部终止时将副部的调性从 E 大调变为 e 小调，然后收在 ts Ⅵ阻碍终止上形成的扩展、连接。

四、有关中介和弦与中介调的概念区别

（一）在两调之间的中介部分（过渡部分）的三种情况

1. 中介和弦（简称 1 个和弦的过渡）。

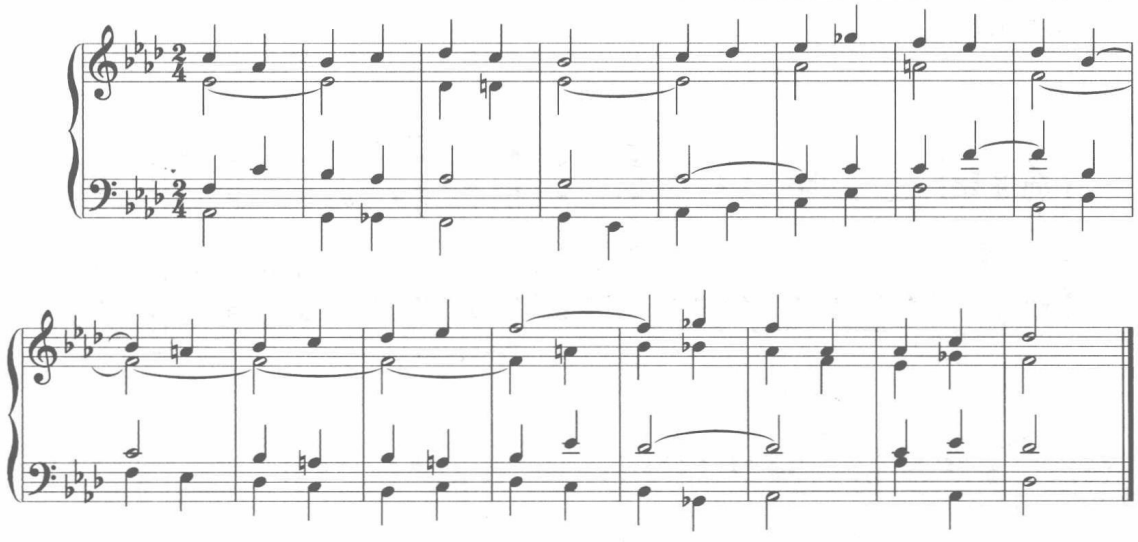
2. 离调到中介和弦（简称 2 个和弦的过渡）。

3. 中介调（简称 3 个和弦以上的过渡）。

中介调主要在二级关系转调中出现，但在近关系转调中，偶尔也有可能出现。

例 5–133

和声题例（选自斯波索宾等《和声学教程》）



（二）中介调的特征

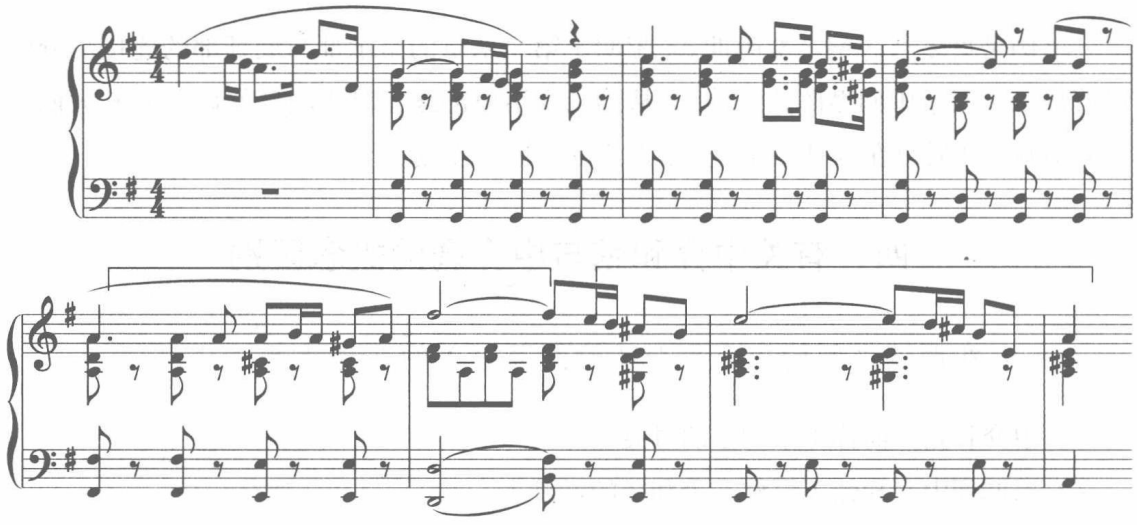
1. 首先建立在离调到中介和弦的基础上（先 D 后 T 或反之，先 T 后 D）。

2. 篇幅较长（比中介和弦要长，一般超过三个以上，已形成调性规模）。

3. 可能有终止式（指中介调的），例如贝多芬《钢琴奏鸣曲》（黎明）第一乐章（例5–132、例5–132、例5–141）等。也可能没有，由于结构位置所限，中介调处在结构中间的过渡性质。如下例：

例 5–134

韦尔斯托斯基《阿斯科尔多瓦之墓》

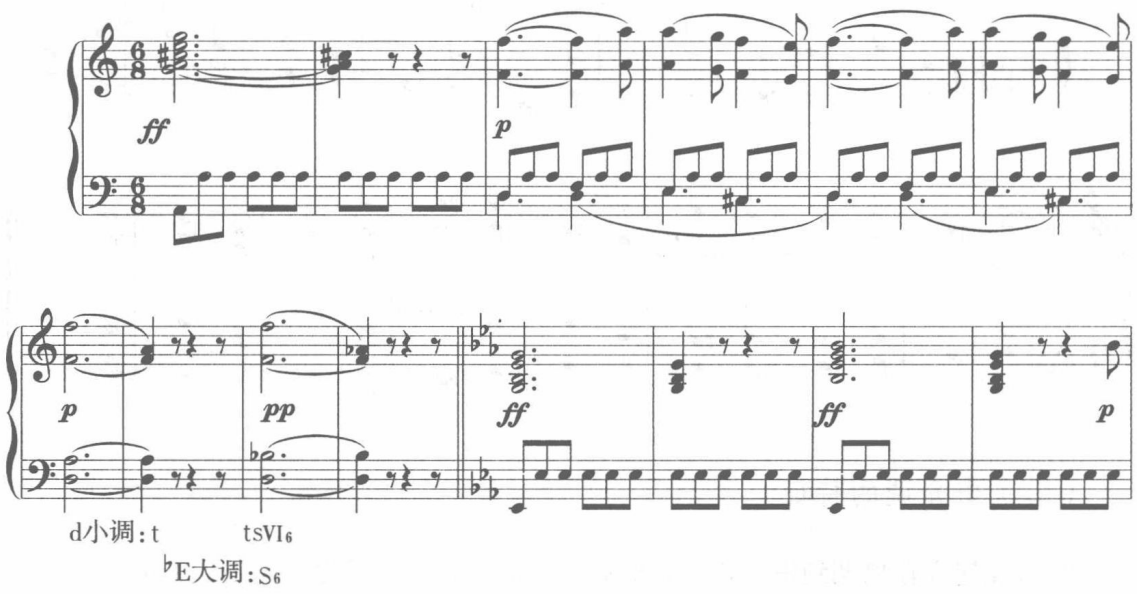


上例：① 过渡到一级关系的中介调性，它不要求太长，也不宜使用终止式。② 最后过渡到目的调时，以结束终止来加以巩固调性。

下面列举一些二级关系转调的例子。

例 5–135

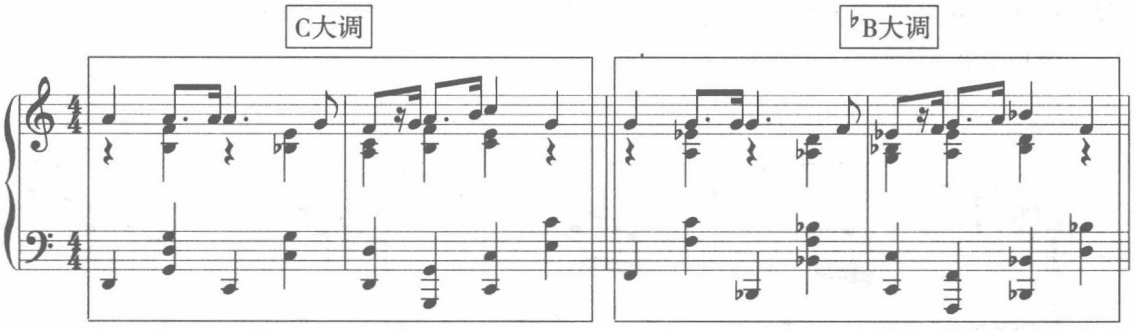
贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op.7 第一乐章



此外，相差两个调号的转调，由于二者主和弦之间在功能关系上的特殊性（作为SS或DD），可以不用中介调这种转调方式（因为二级关系转调还是属于通过自然和弦的转调范畴），例如肖邦《f小调幻想曲》。

例5–136

肖　邦《f小调幻想曲》



上例的中介和弦采用的是：前调（C大调）的T等于后调（♭B大调）的DD，这是通过离调和弦的转调。由于两调关系为移位重复关系，也可称之为通过模进的转调（转调模进）。

五、有关转调的各种类型、方法及相关的名词概念

（一）转调类型[①]

1. 自然＝自然。通过自然和弦的转调，适用于一级（近关系）、二级（次近关系）的转调（见贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op.7第一乐章，例5–135）。

2. 自然＝交替或反之。通过交替和弦的转调，适用于三级（远关系）的转调（见例5–130的后一种解释）。

3. 自然＝变和弦或反之。通过等音变和弦的转调，适用于三级以上的远关系突然转调。

4. 变和弦＝变和弦。通过变化音和弦的转调涉及范围较广，可细分如下：① 离调变和弦，如前面列举的通过DD和弦的转调，见肖邦《f小调幻想曲》（例5–136）；② 调式交替变和弦；③ 等音“真正”的变和弦。

（二）转调方法

从我们以前所学过的转调方法中，可以概括为以下七种：

① 桑桐将各种转调分为四种类型。见桑桐《和声学教程》，上海音乐出版社，2001年，第302页。

1. 通过中介和弦的转调。

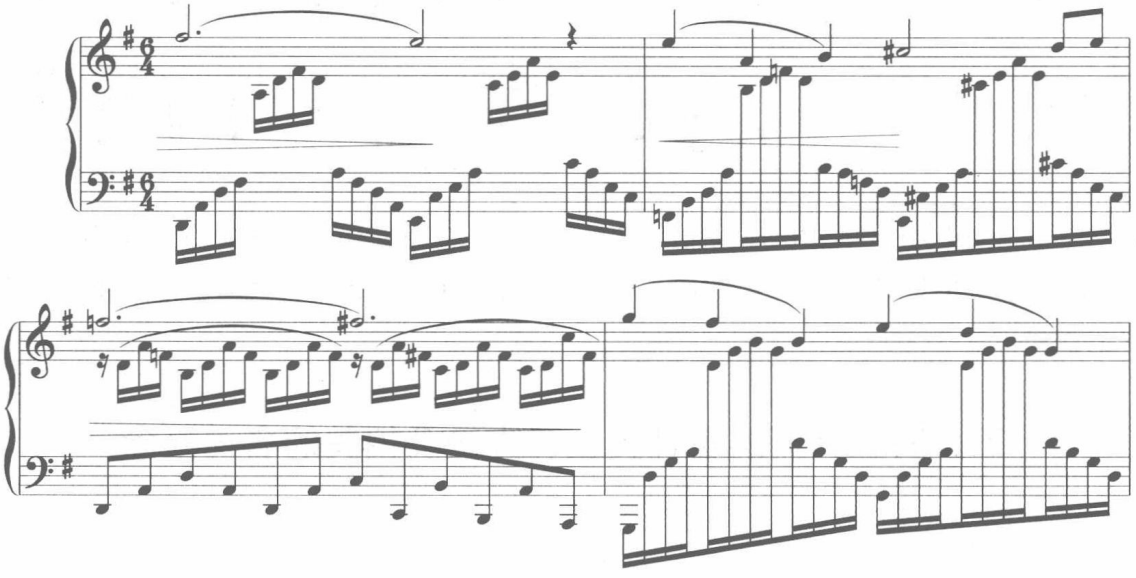
2. 通过离调到中介和弦的转调。

3. 通过中介调的转调。

4. 通过半音和弦的转调。（原来是作为一种半音式平滑进行而存在于各种近关系的转调中，如：前调 T= 后调 S—s 这样的半音进行，后来独立成为一种转调方法。）

例 5–137

圣–桑《天鹅》



5. 通过弗里几亚进行的转调，见里姆斯基 – 科萨科夫《五月之夜》第二幕（例 4–96）。

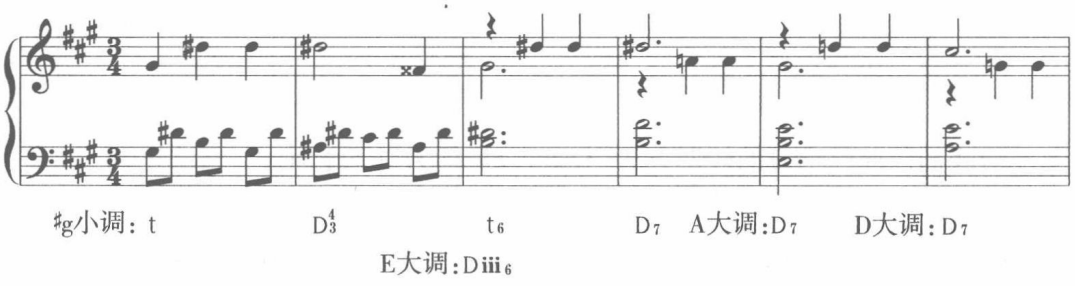
该例是很少见的一种转调半终止的现象。与离调半终止的区别，是处在结构（乐段）的尾部。同时从调式和声的角度来看，结尾是典型的 a 弗里几亚终止 $^{\flat5}d^{6}_{5}$—T。这样 a 弗里几亚与 d 小调是平行交替关系。

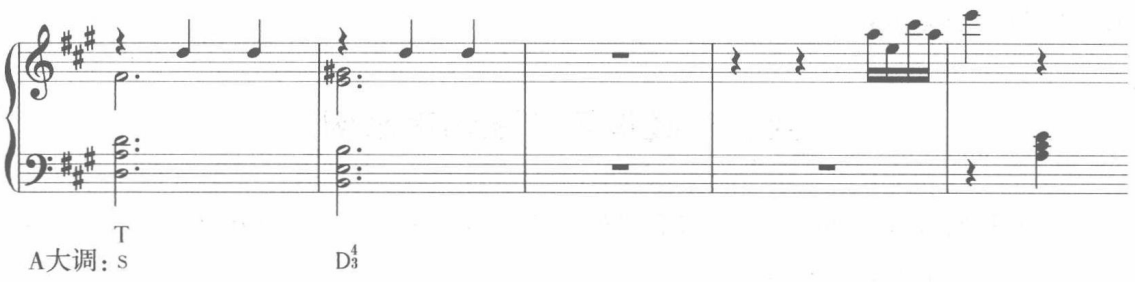
6. 模进转调或通过离调和弦的转调

转调有时是没有通过自然和弦作为中介和弦来进行转调的。这种情况一般为模进转调或通过离调和弦的转调，如下例。

例 5–138

贝多芬《第二钢琴奏鸣曲》第三乐章

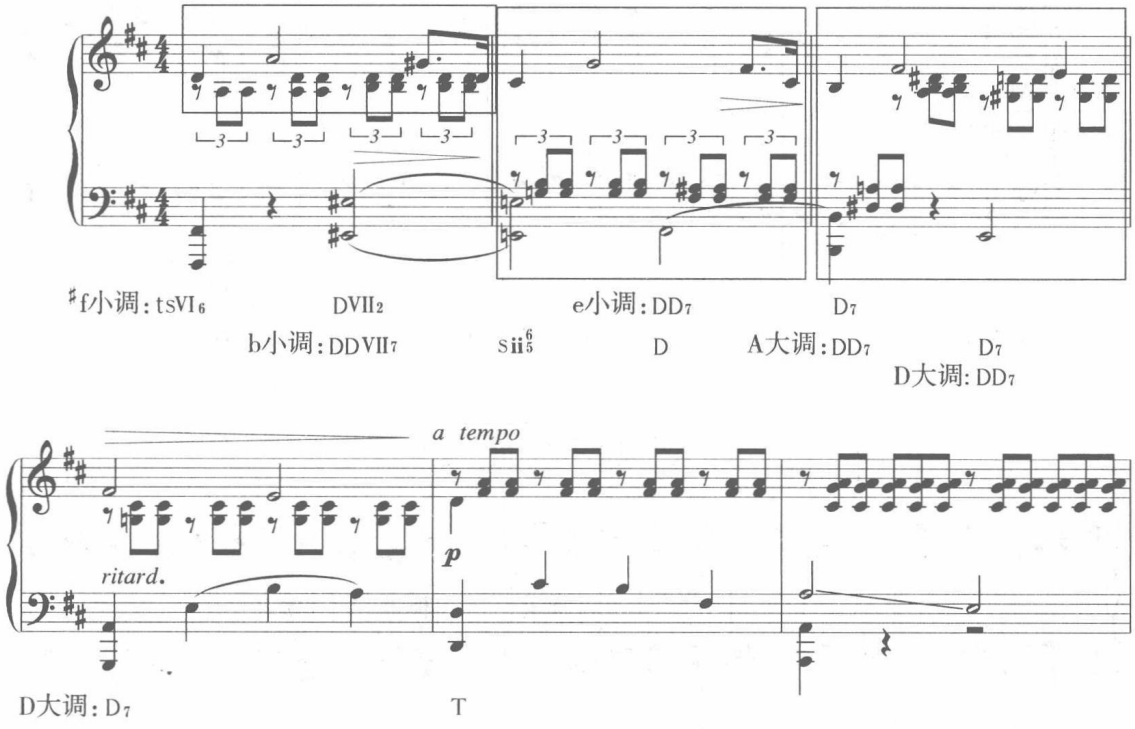




上例从♯g小调过渡到A大调，没有通过自然和弦作为中介和弦，而是通过D_7连锁逐渐过渡过来的，这种有时会形成模进，称为“模进转调”或通过离调和弦的转调。

例 5–139

托　梅《晨祷》



类似的例子还有肖邦《f小调幻想曲》（例5–136）等。

7. 等音转调：凡采用含有等音变换方式（如D_7=$^{\flat3}$DDⅦ$_5^6$）的转调，为等音转调。见第十一章、第十二章、第十三章等相关内容。

（三）其他相关的名词概念

在上述的各种转调类型中，从转调的速度上来看，有两种分类：

1. 逐渐转调：凡采用一次转调改变一个调号的转调方式，为逐渐转调，如a—F—$^{\flat}$B—$^{\flat}$E等（例6–149）。

2. 加速转调：凡采用一次转调改变三个调号以上的转调方式，为加速转调，如b—

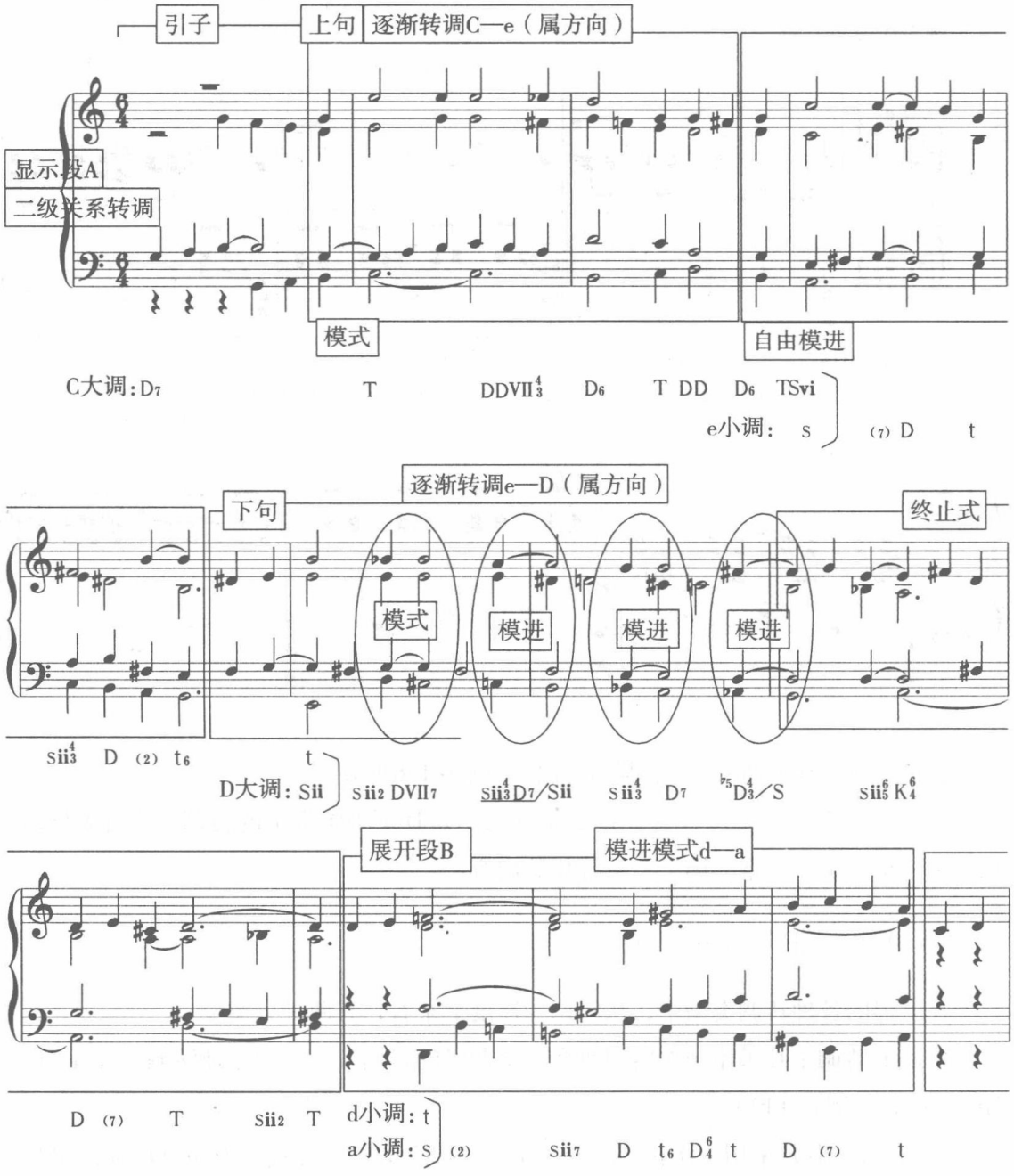
B—$^{\sharp}$g 等（例 8–196）。

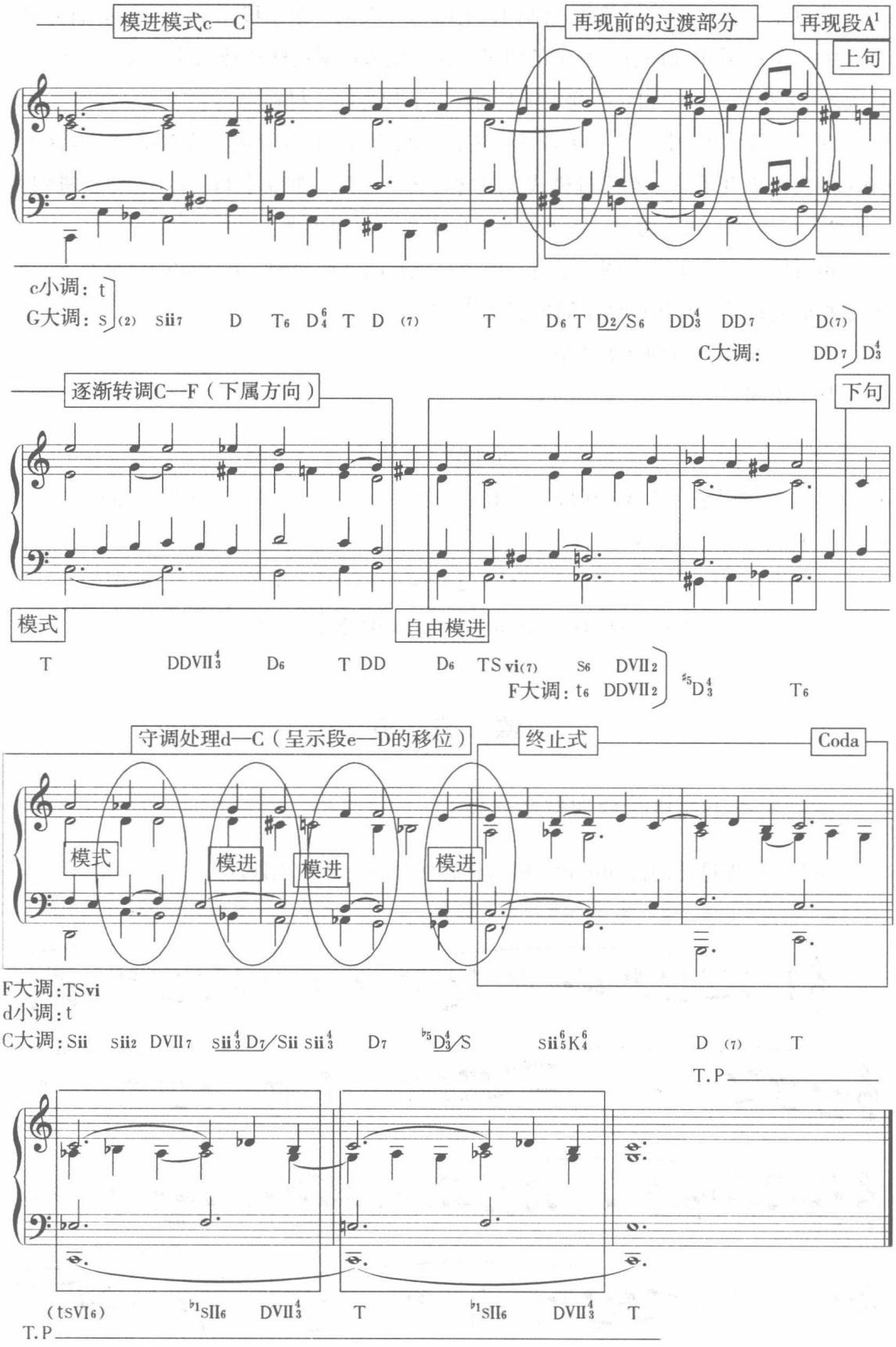
六、实践指示与配和声举例

前面我们就调性的远近划分及各种转调方式方法进行了一定的讲述。

下面是一道配和声举例：

例 5–140




模进模式c—C
再现前的过渡部分
再现段A1
上句
c小调：t
G大调：S (2) sii7 D T6 D64 T D (7) T D6 T D2/S6 DD43 DD7 D(7)
C大调： DD7 D43
逐渐转调C—F（下属方向）
下句
模式
自由模进
T DDVII43 D6 T DD D6 TS vi(7) S6 DVII2
F大调：t6 DDVII2 #5D43 T6
守调处理d—C（呈示段e—D的移位）
终止式
Coda
模式
模进
模进
模进
F大调：TSvi
d小调：t
C大调：Sii sii2 DVII7 sii43 D7/Sii sii43 D7 #5D43/S sii56K46 D (7) T
T.P
(tsVI6) #1sII6 DVII43 T #1sII6 DVII43 T
T.P

该例是一首再现单三部曲式结构，主调为C大调。呈示段（A）为两句结构的乐段（9小节），其中前面有一小节的引子。在转调方面采用逐渐转调的方式——第一句C大调—e小调。第二句e小调—D大调。上下句为同一材料。

在第二段（B）中，从D大调的同主音小调开始，首先形成调式对比。在写法上，则采用模进展开手法。其模进模式本身含有转调过程，如d小调—a小调。模进则为c小调—G大调，然后通过一系列的半音向上离调引出再现。

再现段（A^1）在C大调上进行，因为再现段的守调处理，在上句的尾部及下句都作了相应的调整，具体调性布局见下面结构图示。

Coda为向下属方向离调构成。

其结构图式：

再现单三部曲式

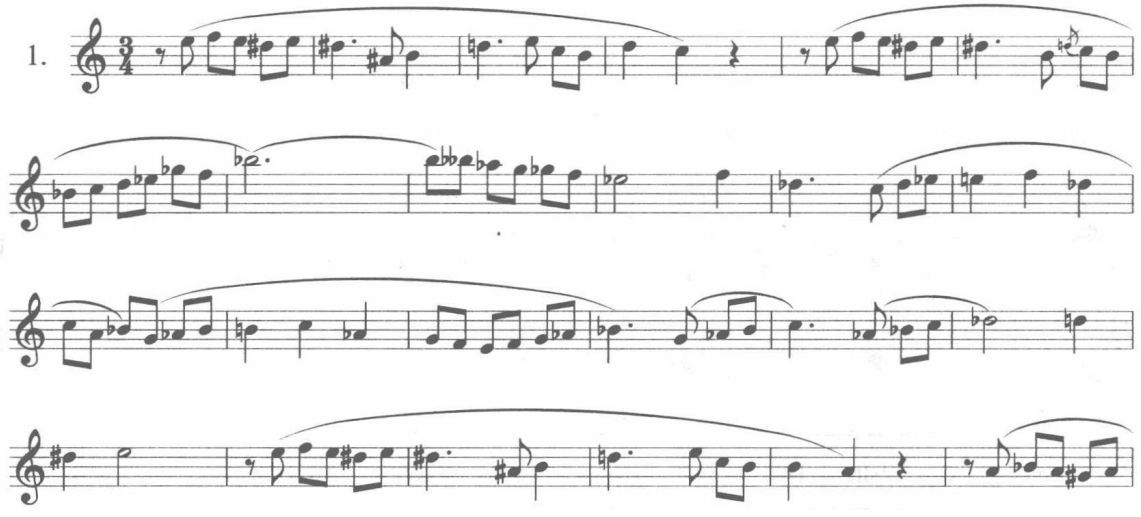
引子	A（乐段）	B（乐段）	A（乐段）	Coda
材料：	a + a^1	b	a + a^2	
小节： 1	4 + 4	2.5 + 2.5 + 2	4 4	3
调性： C	C—e e—D	d—a c—G	C:D 准备 C—F d—C	C

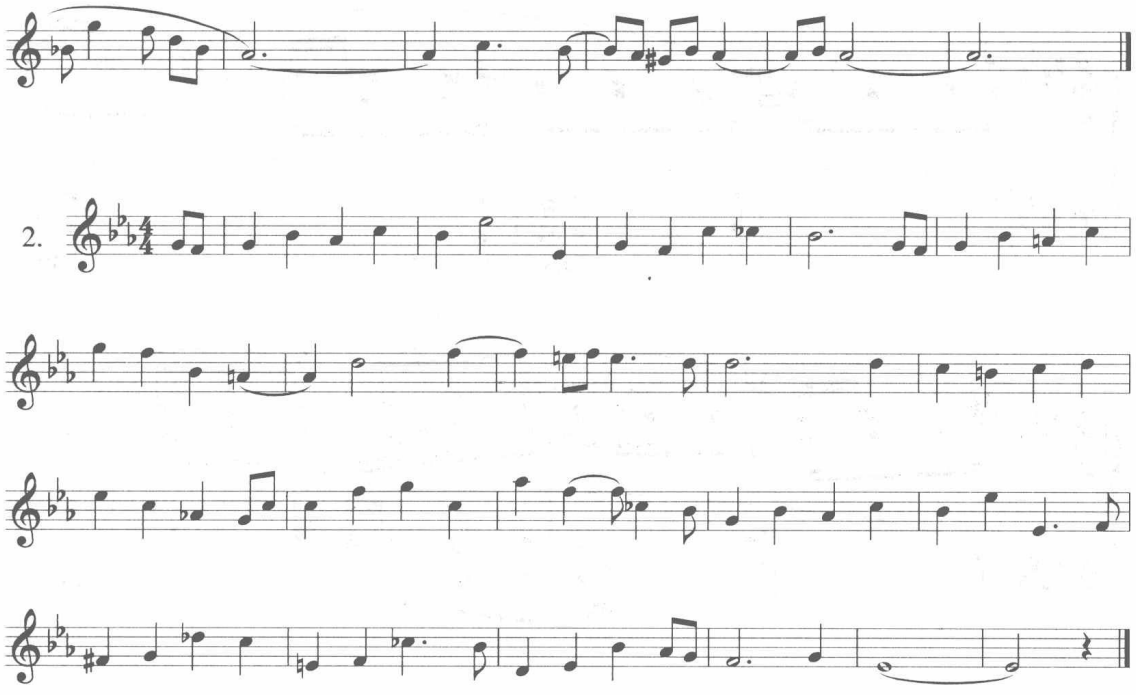
练 习 五

一、完成下列旋律的四部和声写作

要求：首先进行四部和声骨架的写作，然后进行对位化处理。

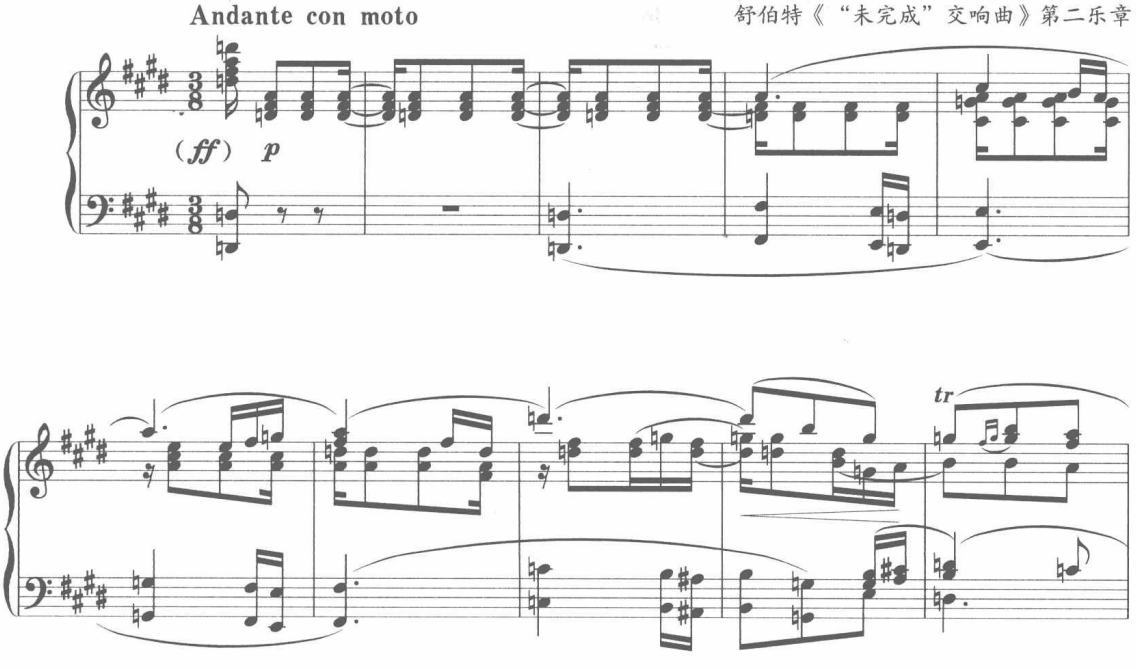
1.

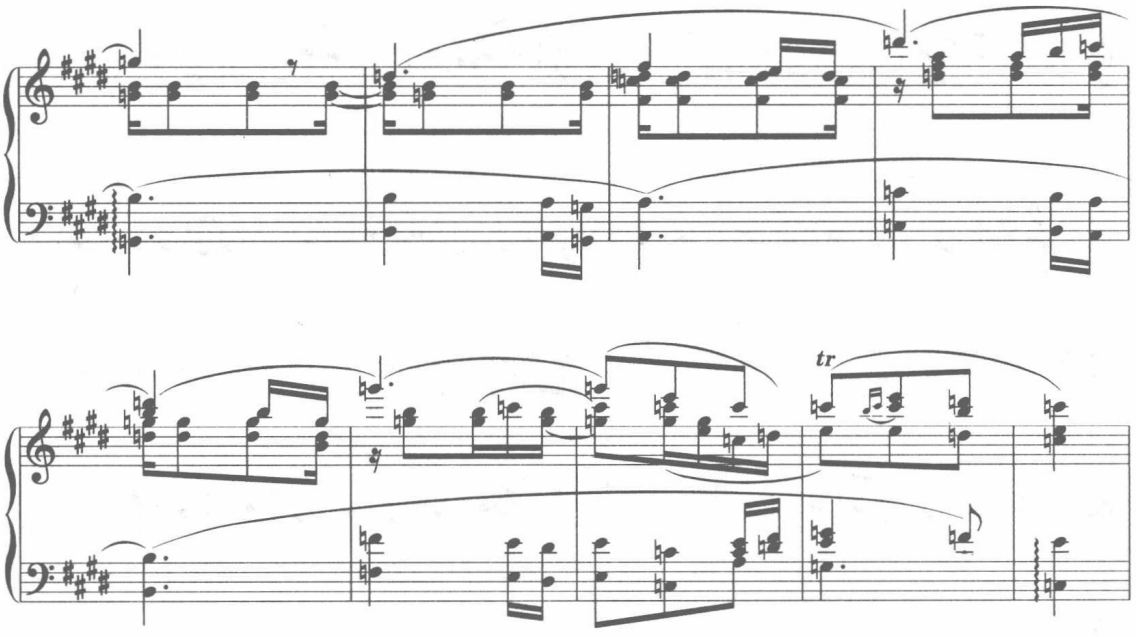




二、分析下列作品，说出其转调的具体类型

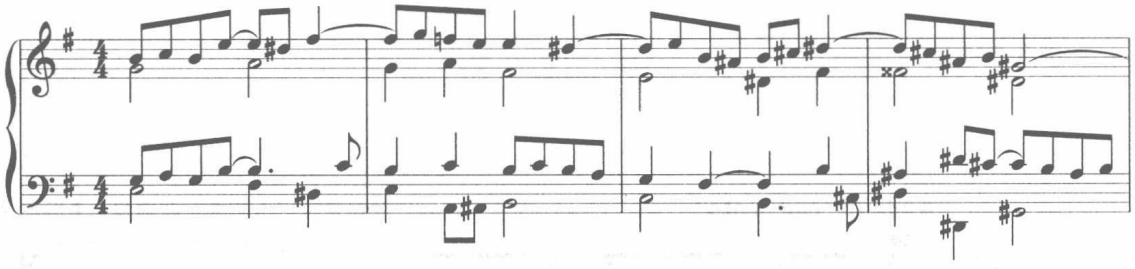
例 5–141





三、把下面的第一乐句扩展成乐段，然后再发展成单三部曲式结构

例 5–142



第 六 章

三、四级关系转调

一、概　　述

转调是构成音乐作品、发展音乐材料、深化音乐表现的重要手法。不同的调性之间具有不尽相同的关系特征，就像不同和弦之间所具有的不同关系一样。因此，在有的和声书中将调性之间的关系称为“高级功能”[①]关系。

在前一章，我们对于不同的调性关系所进行的各种分类已经有所叙述。本章所讲述的内容为三、四级关系的转调。

三级关系调：8 个。其特征：包括通过小 s 或大 D 能够成为共同和弦的所有的调。两调之间一般为一个共同和弦，分别为和声调式的 s 或 D，偶尔也可能有两个共同和弦——和声调式的 s 及 D。

四级关系调：5 个。其特征：前三种关系以外的调，没有共同和弦。

关于调性关系的等级问题，在目前所出版的文献中，还没有一个统一标准。根据上一章的某些观点，在特殊的调式关系中，某些二级关系调可以解释为最近的关系（也就是一级关系），例如《夜莺，可爱的夜莺》（例 5–125），e 多利亚—A 大调—e 多利亚，实际为相距一个调号的调性关系。

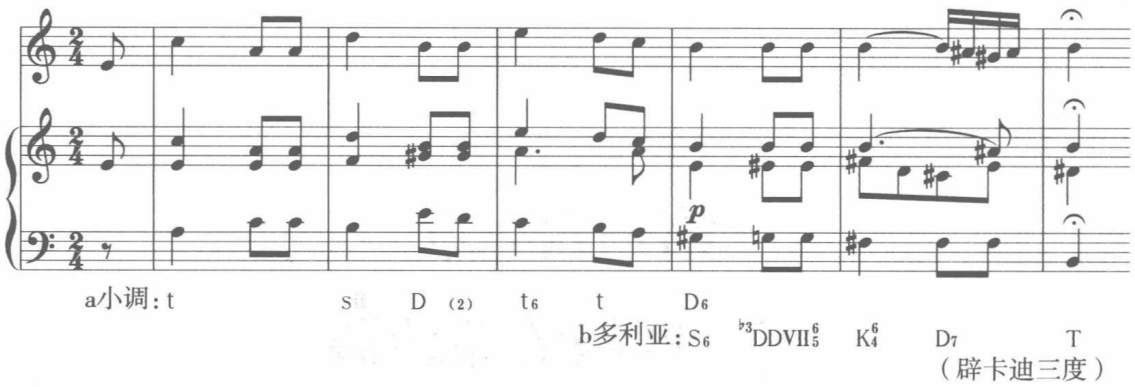
基于同样原因，某些二级关系转调也可以解释为远关系（也就是三级关系）转调，如下例：

---

① 见斯波索宾等《和声学教程》之第三十四章“转调”。

例 6-143

舒伯特《古墓》



上例实际为相距三个调号的调性关系。

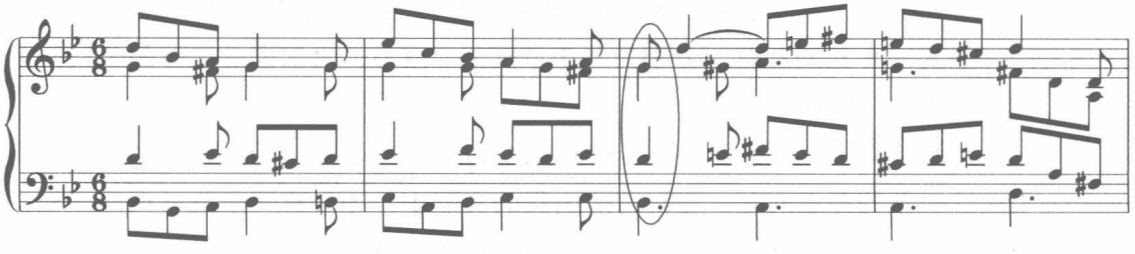
二、转调的分类

根据本章内容（三、四级关系转调），有关一些常见的转调方法作以下补充：

1. 通过自然和弦的转调（适用于一、二级关系的转调），见例 5-130 第一种解释。

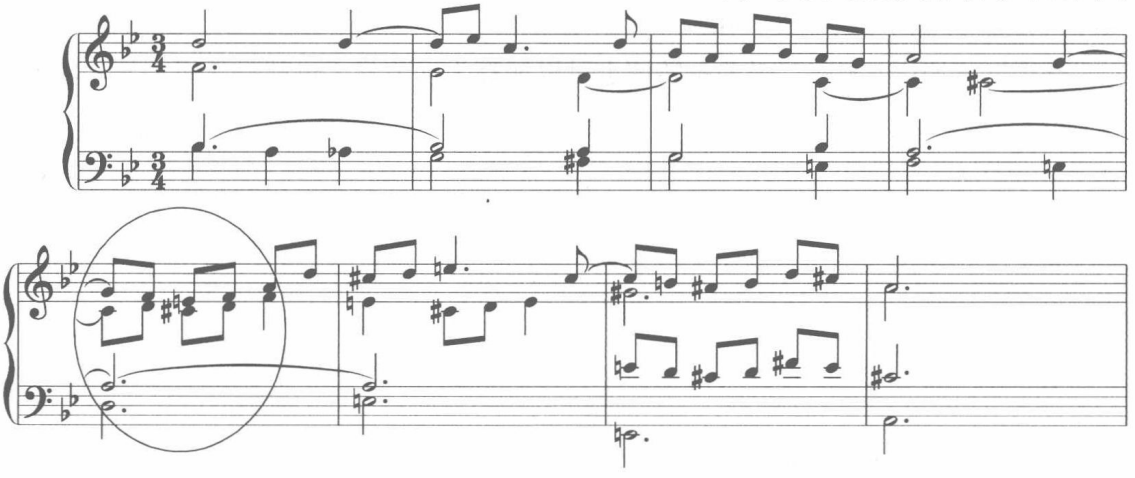
2. 通过交替和弦的转调（适用于三、四级关系的转调），见例 5-130 第二种解释。类似的现象见下面两例：

例 6-144



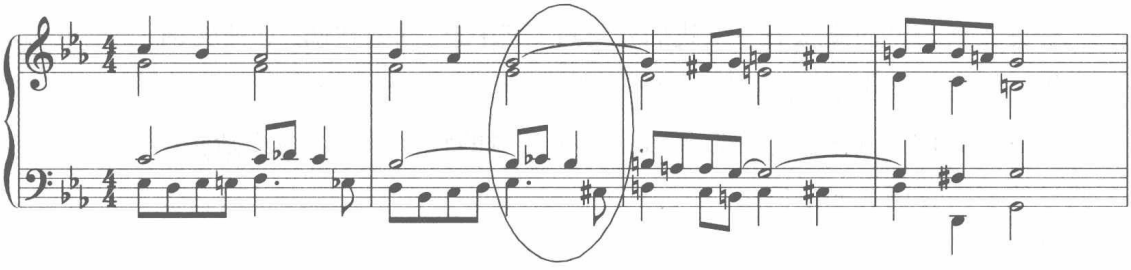
例 6-145

和声题例（选自吴式锴《和声学教程》）



3. 通过等音变和弦的转调。见下例：

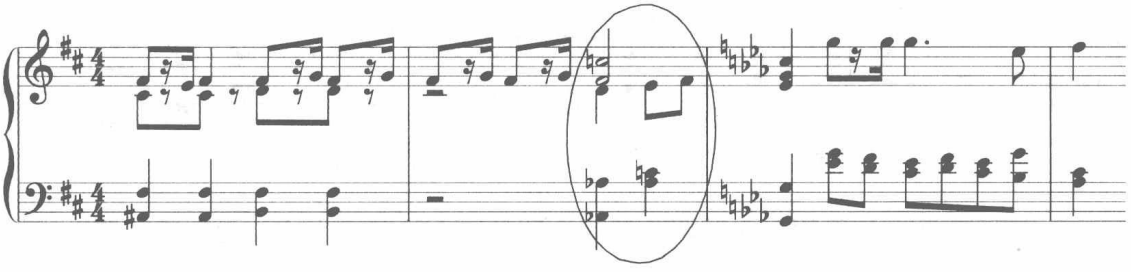
例 6–146



4. 通过变和弦[①]＝变和弦的转调。见下例：

例 6–147

李斯特《救世主》

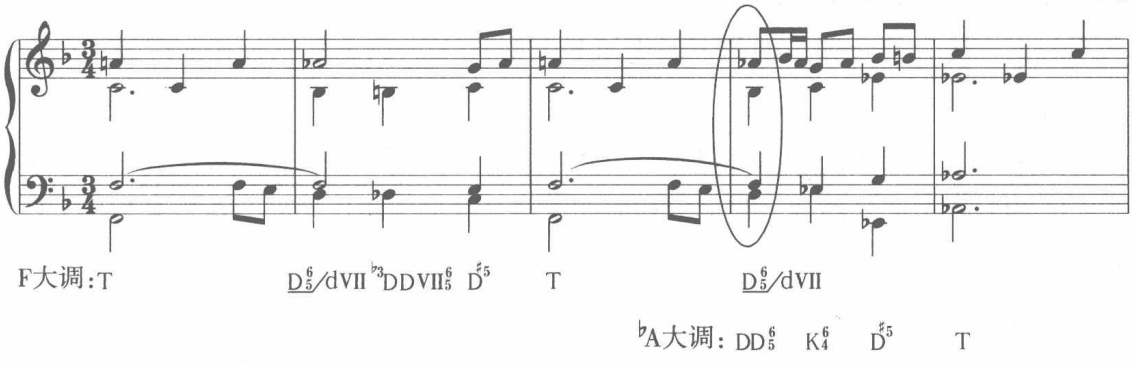


上例是采用变和弦作为等音过渡的现象。通常前调或后调有一方是变和弦，而另一方则是自然和弦或离调和弦，而这例则两边都是变和弦。

5. 通过离调和弦的转调。见下例：

例 6–148

例题



这种通过离调和弦的转调，有时是以模进的形式出现，叫模进中的转调，也可以称之为转调模进。如肖邦《f 小调幻想曲》（例 5–137）、贝多芬《第二奏鸣曲》第三乐章（例 5–138）、托梅《晨祷》（例 5–139）等。

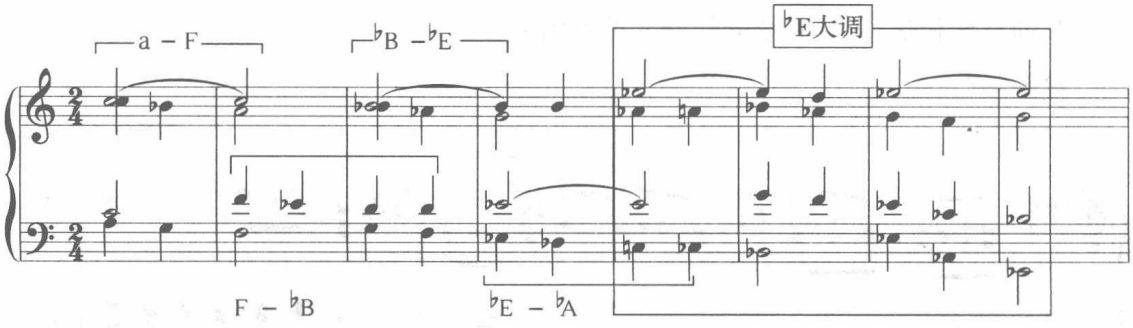
① 这里的变和弦是指“真正”的变和弦那种。

三、有关转调的名词解释

有关转调的名词概念上一章我们介绍过，其中有：逐渐转调、加速转调、等音转调。下面作一些补充说明：

1. 逐渐转调：凡采用一次转调改变一个调号的转调方式，为逐渐转调——相差一个调号的多次转调。如下例：

例 6–149



2. 加速转调：凡采用一次转调改变三个调号以上的转调方式，为加速转调。如例 6–144、例 6–145 等。

3. 等音转调：凡采用含有等音变换方式（如 $D_7=^{\flat 3}DD\,\mathrm{VII}^6_5$）的转调，为等音转调。如例 6–146。

4. 调性的假复杂关系的简单化：相差六个调号是调性远关系的极限。任何更大的差别都可用另一个等音调来代替。

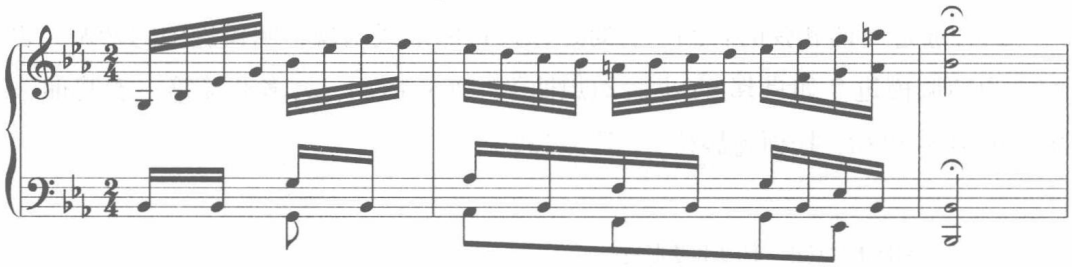
我们知道，等音关系的两个调（如 E 大调与♭F 大调）其调号相加应是十二个，由此得出结论：

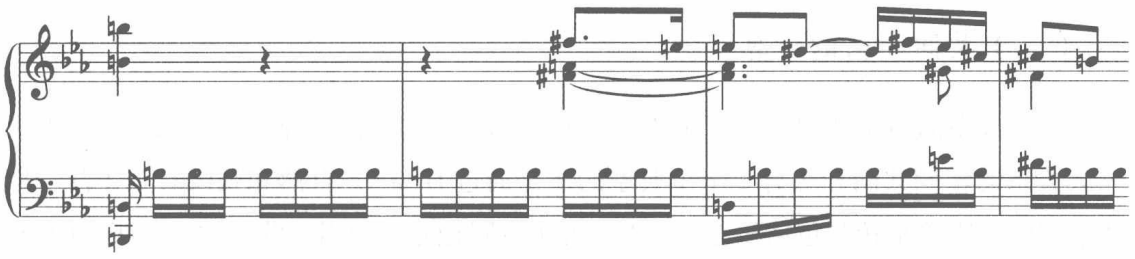
a. 相差七个调号的调可代之以相差五个调号的调（相反调号关系）来替代（12–7 =5）。

b. 相差八个调号的调可代之以相差四个调号的调（相反调号关系）来替代（12–8=4）。

例 6–150

贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op.7





上例是通过共同音的转调，♭E：Ⅵ＝♭F：Ⅴ。如果记成♭F大调则需要八个降号，现在用E大调记谱只需要四个升号（12–8=4）。

5. 等音转调与等音变换（等音记谱）：

我们知道等音转调是含有等音变换方式（如$D_7=^{\flat 3}DD\,Ⅶ^6_5$）的转调，等音变换（等音记谱）是为了读谱方便而将所有调性中的关系保留，采用等音记谱的一种方式（例6–150）。

（注意：等音记谱可以采用临时升降号记谱，如例7–174、例6–150，也可以采用调号来记谱，如例11–288。）

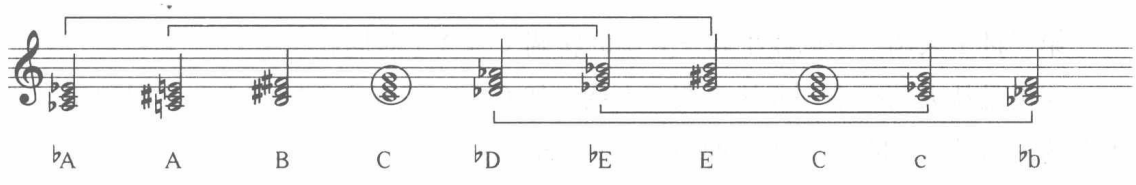
通过等音记谱转调的一道题，见后面配和声举例（例6–161）。

四、三级关系转调

（一）三级关系的调性的种类

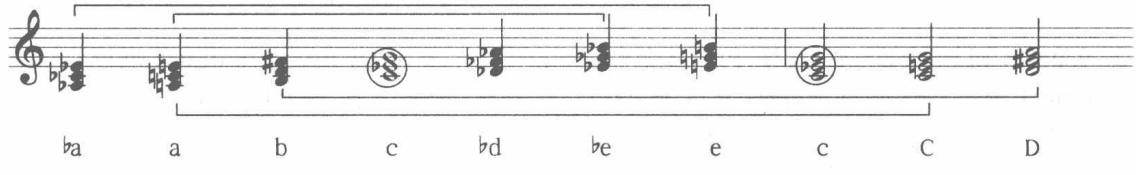
定义1：从大调出发，凡与主音相距上下方小二度、小三度、大三度的大调及上方小二度、小三度大调的平行小调。

例6–151



定义2：从小调出发，凡与主音相距上下方小二度、小三度、大三度的小调及下方小二度、小三度小调的平行大调。

例6–152



（二）共同和弦的计算

一级关系的转调共同和弦有 4 个（典型），二级关系的转调共同和弦有 2 个（典型），三级关系的转调共同和弦有 1 个（典型的还是通过 D 与 s，自然和弦没有）。（注：斯波索宾的三级关系转调包括相差三、四、五个升降记号，相当于辟斯顿的三级、四级、五级共三种类型的转调，为什么？因为凡是通过 D 与 s 作为中介和弦的转调都被列为三级关系转调。）

如果三级关系转调是从大调至小调或从小调至大调，这样共同和弦有 2 个，即大调的 s 与小调的 D。

（三）通过 D 或 s 的转调方法

从大调—大调的角度来看，其中介和弦是采用升号多的调的 s。从小调—小调的角度来看，其中介和弦是采用降号多的调的 D。

第一种：大调—大调的转调（有 1 个共同和弦）。

1. 向降号方向转（如果前调、后调都是大调）——通过前调的 s。如 D—F（例 5–130）。

2. 向升号方向转（如果前调、后调都是大调）——通过后调的 s。如 $^{\flat}$B—A（例 6–145）。

第二种：小调—小调的转调（有 1 个共同和弦）。

1. 向降号方向转（如果前调、后调都是小调）——通过后调的 D。例如：a—$^{\flat}$b（例 6–157）。

2. 向升号方向转（如果前调、后调都是小调）——通过前调的 D。例如：e—$^{\sharp}$g（例 5–142）。

第三种：大调—小调或小调—大调的转调（有 2 个共同和弦）。

如果是从大调至小调或从小调至大调，如 C—$^{\flat}$b 或反之，则有 2 个共同和弦，即大调的 s（f 小三和弦）及小调的 D（F 大三和弦）。

（四）中介和弦的引入

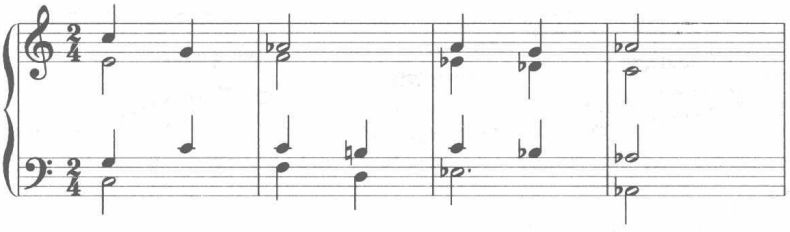
从以往所学的变和弦（交替和弦）[①]的引入来看，一般有三种：

---

① 在第四章“同主音交替与平行交替”中讲过交替和弦的引入与进行，如 A 直接引入：T—ts Ⅵ。B 离调引入：在 T—ts Ⅵ的基础上，加入 D_7 / ts Ⅵ再到 ts Ⅵ。C 阻碍引入：在直接引入的基础上，采用 D_7—ts Ⅵ所形成，见本书第六章“三、四级关系转调”之调式交替用法之（五）。

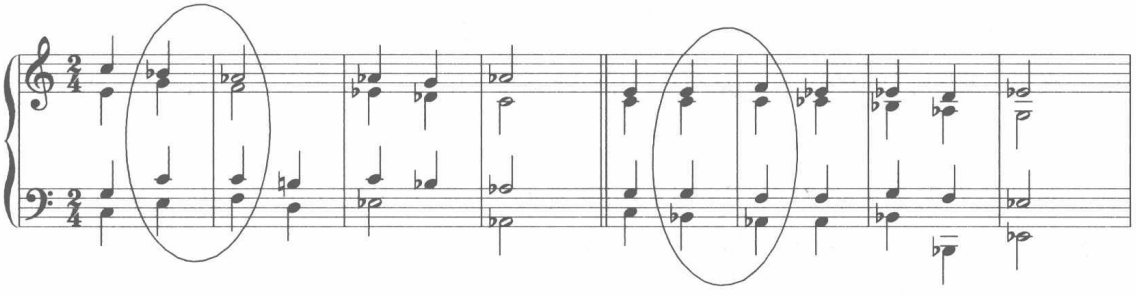
1. 自然引入（直接引入）

例 6–153



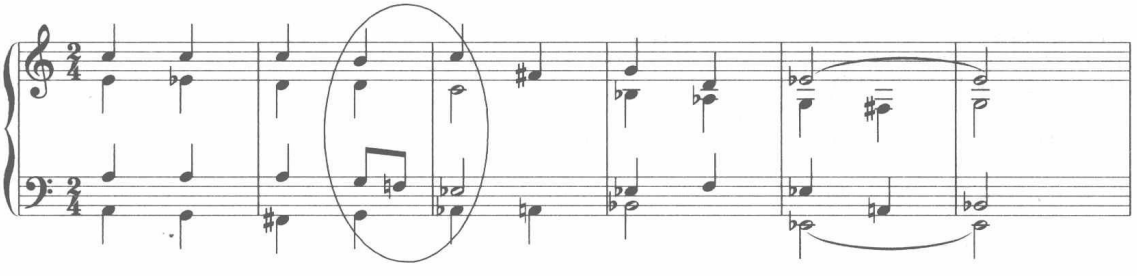
2. 离调引入

例 6–154



3. 阻碍引入（这里指 ts Ⅵ）

例 6–155



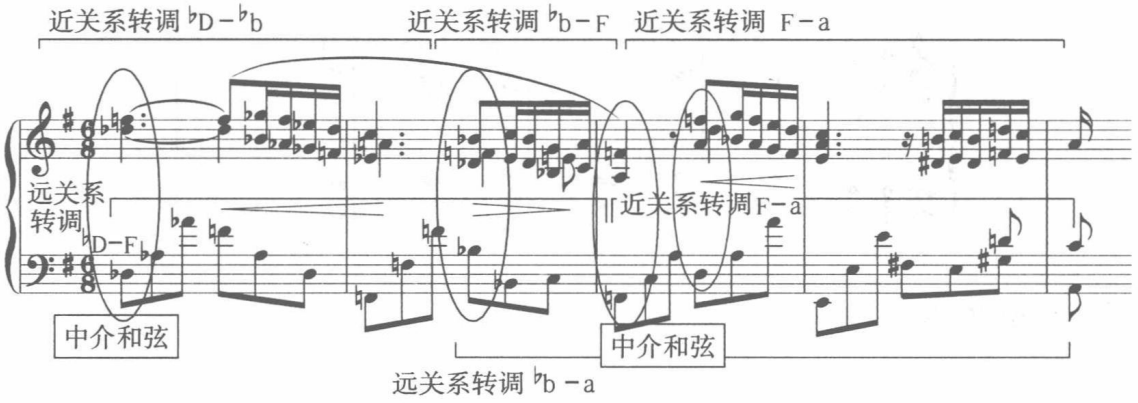
五、四级关系转调

在以本章所讲的转调方法（通过 D 与 s 的转调）中，四级关系的转调是建立在三级关系转调的基础上。

在四级关系的转调中，由于没有中介和弦作为过渡，因此通常采用近关系 + 远关系（1+3），或反之远关系 + 近关系（3+1），或近关系 + 近关系 + 近关系（1+1+1）。

例 6-156

肖　邦《夜曲》Op.37，No.2



上例整体上属于四级关系的转调。如果从近关系 + 近关系 + 近关系（1+1+1）的角度来看，调性之间的过渡是从♭D—♭b（近关系）+♭b—F（近关系）+F—a（近关系）共三个转调环节所组成。

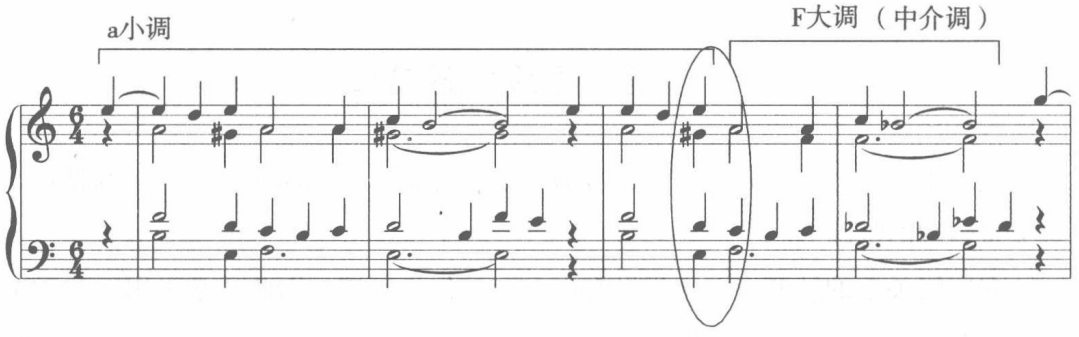
如果从近关系 + 远关系（1+3）的角度来看，其调性之间的过渡是♭D—♭b（近关系）+♭b —a（远关系）共两个转调环节所组成。

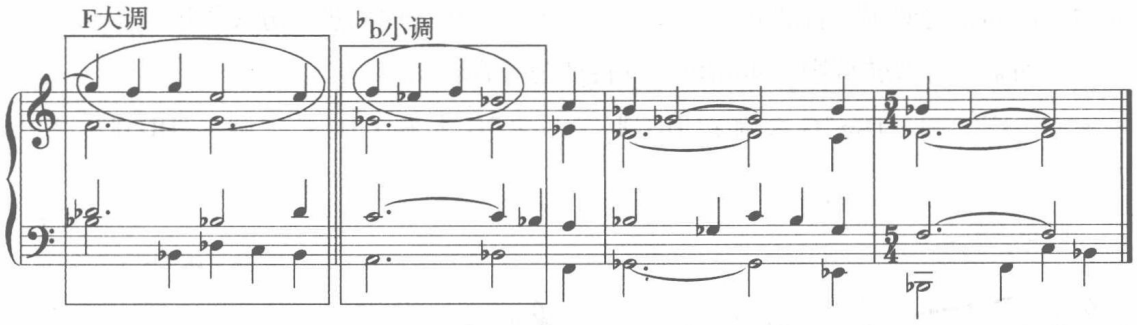
如果从远关系 + 近关系（3+1）的角度来看，其调性之间的过渡是从♭D—F（远关系）+F—a（近关系）共两个转调环节所组成。

当然，在转调过程及转调环节的安排上，还可能是二级关系 + 二级关系（2+2）这样的转调设计，如：C 大调—b 小调（二级关系）+b 小调—♯c 小调（二级关系）等。由于篇幅所限，这里就不一一列举了。

中介调的使用在上次我们曾简单说过，其在和弦的数量上，一般超过三个以上。但是也不尽然，见下例。

例 6-157





六、从转调方式的变化看古典主义时期、浪漫主义时期的变化及发展

这方面主要体现在中介和弦的使用上。如果采用自然关系和弦与调式交替和弦则有很大的区别。

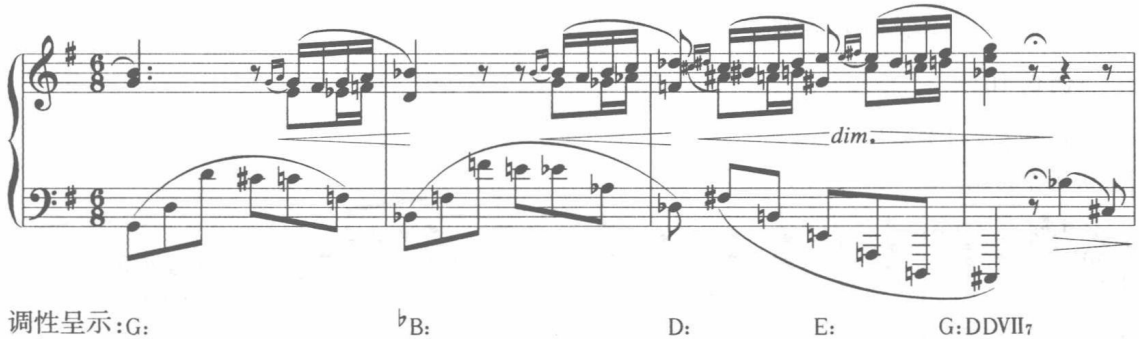
我们以极音关系的两个调，来进行转调方式的比较。作为中介和弦，采用自然和弦与离调和弦（如 DD）及调式交替和弦（如 ts Ⅵ）、等音转调和弦（$^{\flat 3}$DD Ⅶ$^{6}_{5}$）都有所不同。

1. 如果采用自然和弦作为中介和弦，按古典主义传统的转调方式来看，需要 6 次，每次增加一个升降记号。其过程为：C—G—D—A—E—B—$^{\sharp}$F。其特征为五度循环。

2. 如果采用调式交替和弦作为中介和弦，按浪漫主义时期的通过同主音及平行关系的混合交替来看，则需要 4 次，每次变化一个交替内容。其过程为：C—c—$^{\flat}$E—$^{\flat}$e—$^{\flat}$G。其特征为三度循环。如下例：

例 6-158

肖　邦《夜曲》Op.37，No.2



调性呈示：G:　　$^{\flat}$B:　　D:　　E:　　G:DDⅦ$_7$

和弦序进：G　　C　F　$^{\flat}$B　　$^{\flat}$E　$^{\flat}$A　$^{\flat}$D　$^{\flat}$G($^{\sharp}$f)B　E　A　D　(G)

上例是将三度调性循环与四、五度和弦序进循环有机结合起来的典型范例，两者都达到了“循环”的目的。这是古典与浪漫一脉相承的最好例证，其调性之间是浪漫

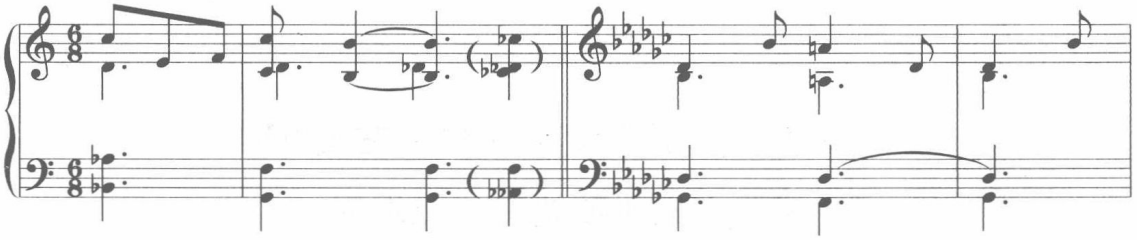
式的，而和弦之间则是古典式的，在写法上运用了传统的模进、分裂等展开手法。

3. 如果按等音转调则一步到位。其特征为等音转调。

如：C 大调：D_7=$\flat$G 大调：$^{\flat3}$DDⅦ^6_5。反之$\flat$G 大调：D_7=C 大调：$^{\flat3}$DDⅦ^6_5。参见下例：

例 6-159

格里格《雪莲花》Op.26



c小调：D_7　　$^{\flat5}D_7$

$\flat$G大调：$^{\flat5}D^4_3$　　T

著名的斯克里亚宾“神秘和弦”（主和弦）就是在这种极音关系的基础上，通过复合产生的。①

例 6-160

F大调：$D_7{}^{+6}$　　b小调：$D_7{}^{+6}$　　C神秘和弦（主和弦）

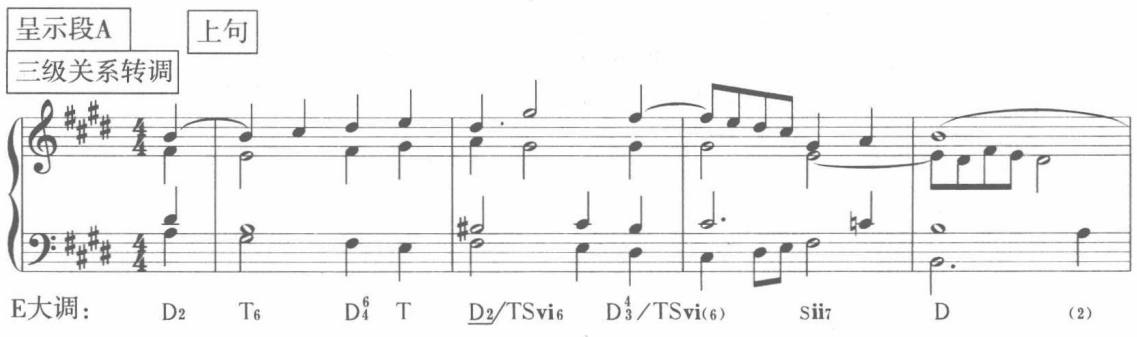
（可以看作是F大调：$^{\flat5}D_{13}$）

七、实践指示与配和声举例

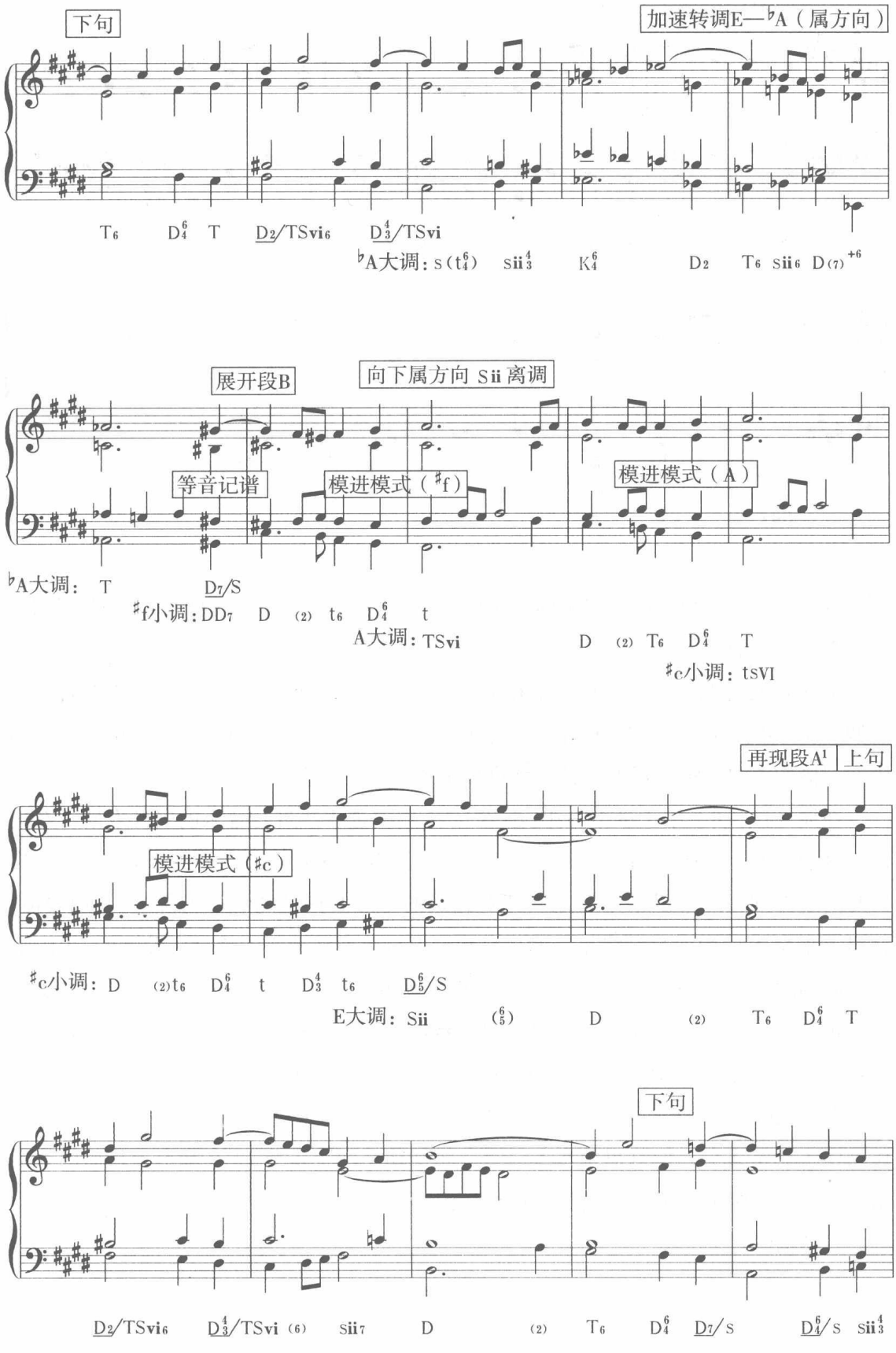
前面我们曾讲过通过等音记谱转调的一道题。

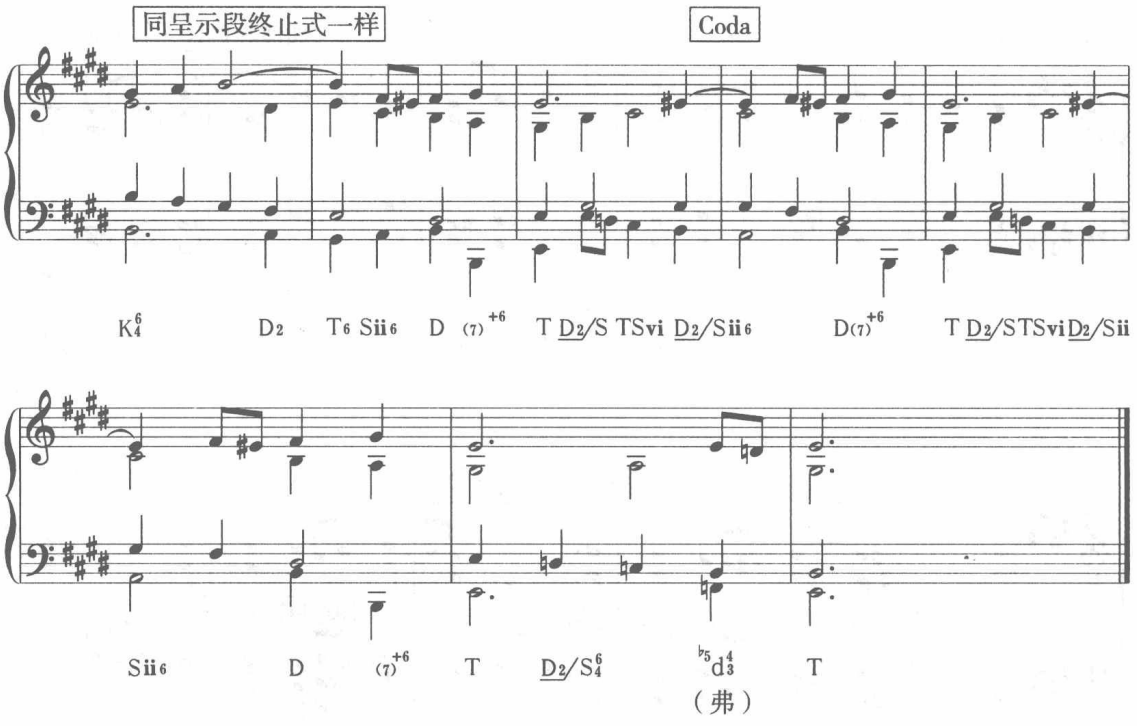
下面是一道配和声举例：

例 6-161



① 胡向阳：《特殊和弦的诞生及其繁衍——斯克里亚宾晚期和声剖析》，《黄钟》，2002 年第 2 期。


下句
加速转调E—♭A（属方向）
T6 D46 T D2/TSvi6 D43/TSvi
♭A大调：s(t46) sii43 K46 D2 T6 sii6 D(7)+6
展开段B
向下属方向 Sii 离调
等音记谱
模进模式（♯f）
模进模式（A）
♭A大调： T D7/S
♯f小调：DD7 D (2) t6 D46 t
A大调：TSvi D (2) T6 D46 T
♯c小调：tSVI
再现段A1
上句
模进模式（♯c）
♯c小调：D (2)t6 D46 t D43 t6 D65/S
E大调：Sii (65) D (2) T6 D46 T
下句
D2/TSvi6 D43/TSvi (6) sii7 D (2) T6 D46 D7/S D46/S sii43



这是一首再现单三部曲式结构，在呈示段（A）中（第1—10小节），以四部和声为基础，在写法上分为上下句，上句4小节，下句6小节。

上句是典型的半终止写法，落在D上，下句开始转调——通过前调的TS vi等于后调的s，最后以新调（$^{\flat}$A）的终止式进行巩固。需要说明的是在转调记谱上，采用等音记谱的手法，将实际为三级关系的调性E—（$^{\sharp}$G）记成$^{\flat}$A。

在展开段（B）中（第10—18小节），采用模进手法进行音乐的展开发展，在记谱上又回到升记号的记谱方式，通过模进进行展开，前后经过$^{\sharp}$f—A—$^{\sharp}$c，最后落到E大调上作准备。这里采用的是引伸对比式的写法及典型的展开型陈述，2+2+2+2，材料上来自A段中的主题终止音调。在和声上有等音转调手法处理（前调的$^{\flat3}$DD Ⅶ$^{6}_{5}$等于后调的D_7），通过这样的模进模式处理，逐级上移，一直推向高潮，然后再现。

再现段（A^1）（第19—27小节）同呈示段（A）一样，由于调性需要守调处理，在下句的音高上与呈示段（A）有所不同，属于变化再现的处理方式。

在Coda的处理上，又将展开段（B）基本材料拿出来进行发展，这种方法在实际作品中也非常多见。但这里基本上只有一句结构（两个乐节）。在和声上最后的处理是调式和声中弗里几亚终止的典型进行，很有特色。

其结构图式：

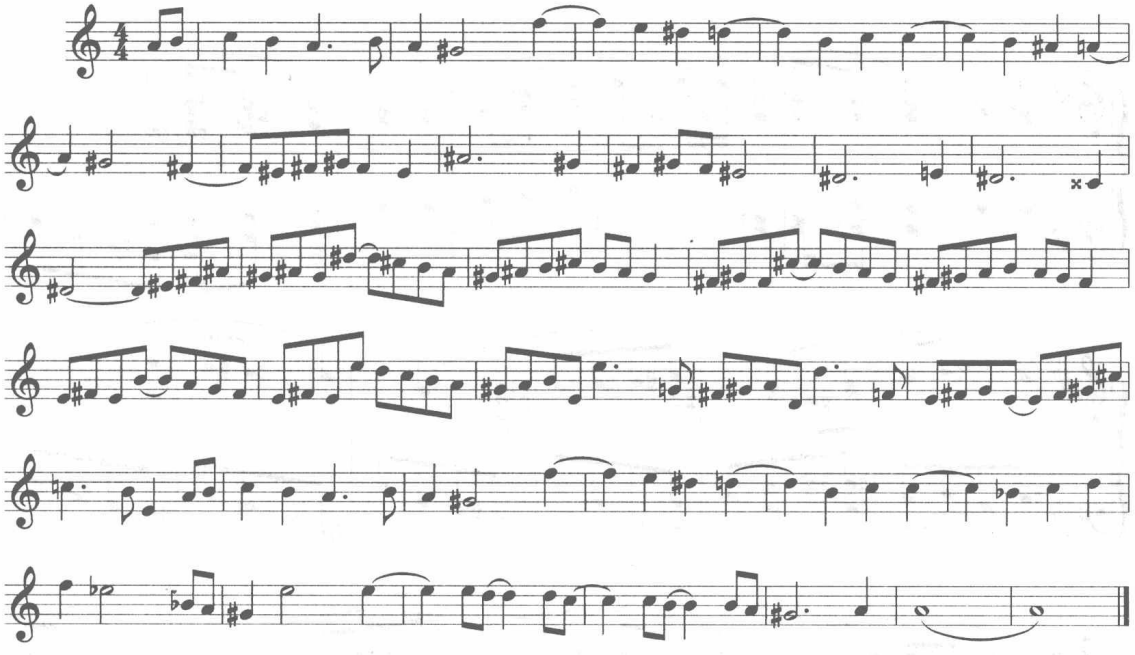
再现三部曲式结构

	A（呈示段）	B（展开段）	A^1（再现段）	Coda
材料：	a + a^1	b（引伸对比）	a + a^1	a（素材）
小节：	4 + 6	2 + 2 + 2 + 2	4 + 5	5
调性：	E—$^{\flat}$A	$^{\sharp}$f—A—$^{\sharp}$c—E：D	E：	（弗）终止

练　习　六

一、完成下列旋律的四部和声写作

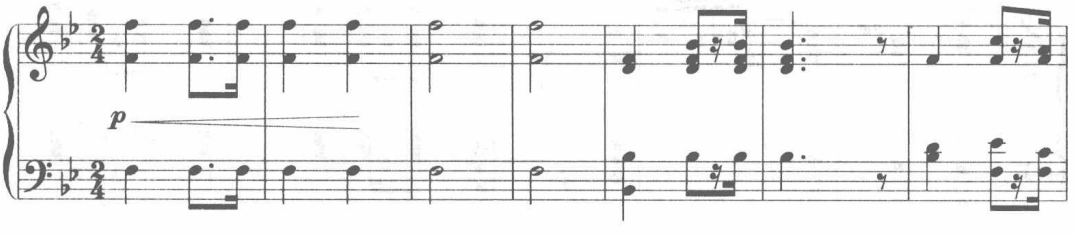
要求：首先进行四部和声骨架的写作，然后进行对位化处理。

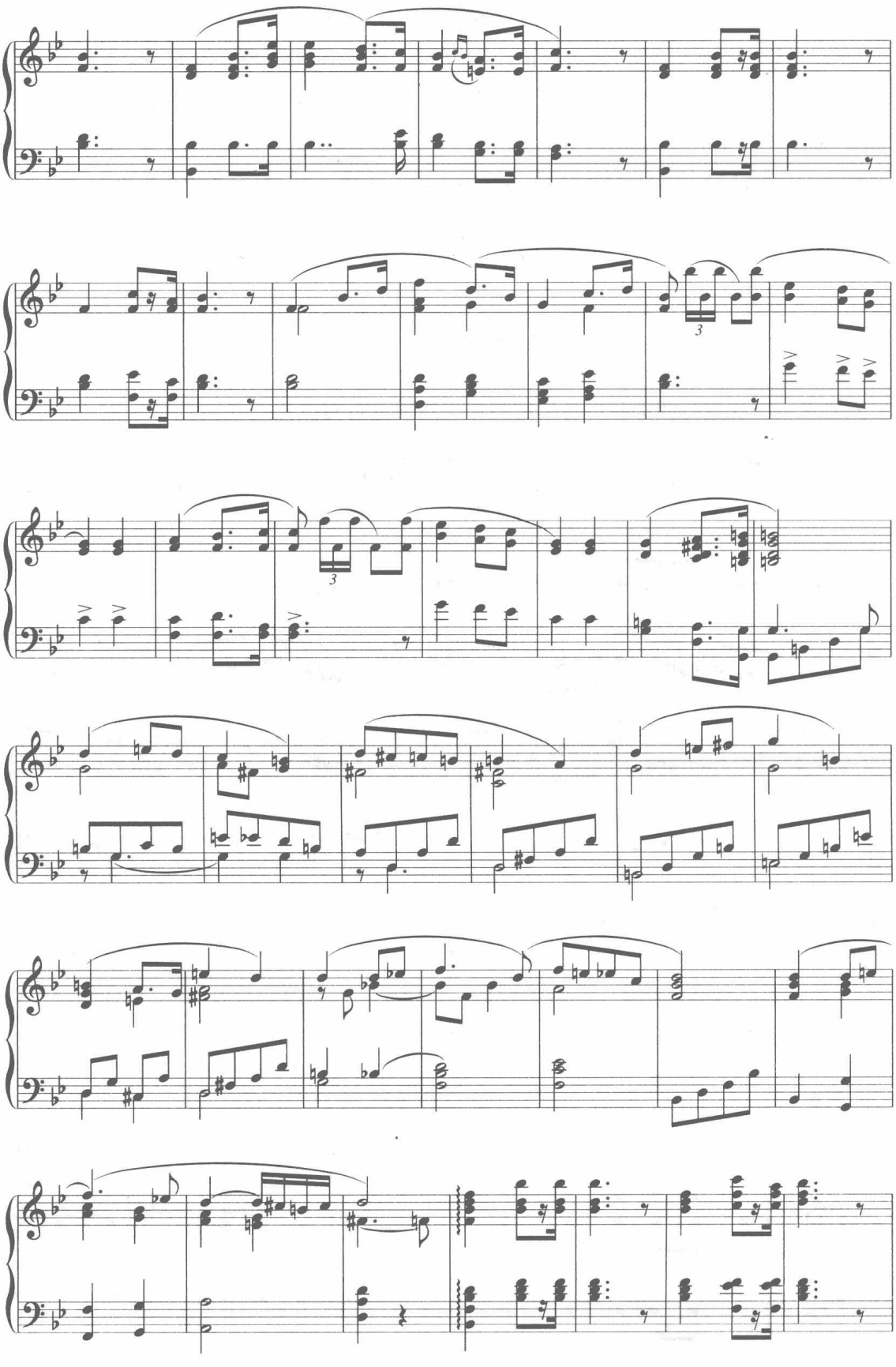


二、分析下列作品，说出其转调和弦的具体类型

例 6-162

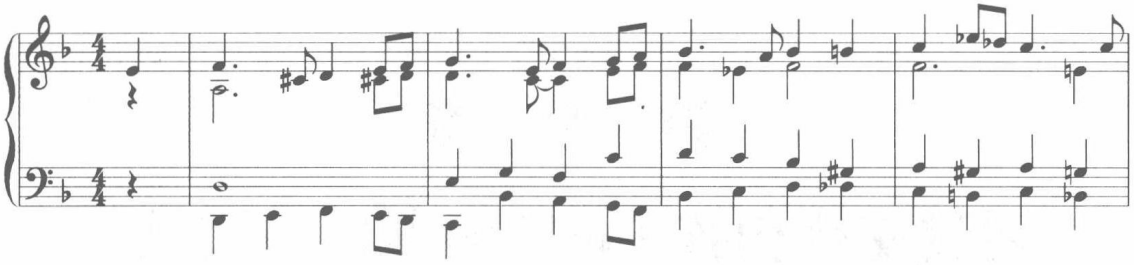
瓦格纳《婚礼进行曲》





三、把下面的第一乐句扩展成乐段，然后再发展成单三部曲式结构

例 6–163



第 七 章

通过交替和弦（tsⅥ与$^{\flat 1}$sⅡ）的转调

通过交替和弦的转调是一种很常见的转调类型，范围较广，一般分为两类：同主音类与平行类（混合类）。

同主音类有：D、s、tsⅥ、$^{\flat 1}$sⅡ、dtⅢ、dⅦ、d、S（多利亚）等，以及同主音调的小K_4^6来进行转调。平行类（混合类）从大调出发有：D$_{/\!/}$[①]、T$_{/\!/}$。从小调出发有：s$_{/\!/}$、tsⅥ$_{/\!/}$等。

本章主要讲授通过交替和弦（tsⅥ与$^{\flat 1}$sⅡ）的转调，它是在交替和弦（D、s）用法的基础上，进一步延伸、发展而形成的。我们前面已经学过通过D及s的转调，在三级关系转调的内容中，还可以通过tsⅥ与$^{\flat 1}$sⅡ来进行转调。这种类型的转调在作品中很常见，下面我们就这些问题作进一步的阐述。

一、交替和弦的用法

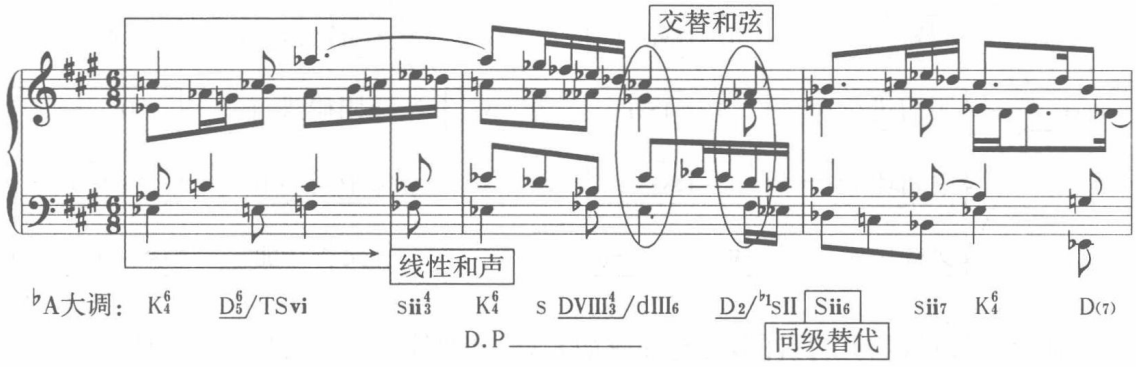
（一）交替和弦的用法

每个交替和弦的用法都是不一样的，但仔细分析也有相近似的用法存在，如同级替代、意外进行等。综合来看，可分为以下三种用法。

1. 替代用法。指采用大小调交替和声进行时，不同音高但音级相同的和弦，它们之间是可以互相替代的，例如：D_7— tsⅥ（替代TSⅥ），$\underline{D_2}/^{\flat 1}$sⅡ—Sii（替代$^{\flat 1}$sⅡ）等。

① “//”指平行调关系的某个和弦，如从C大调出发，D//是指其平行调a小调上的D和弦。见吴式锴《和声学教程》（下）第456页。

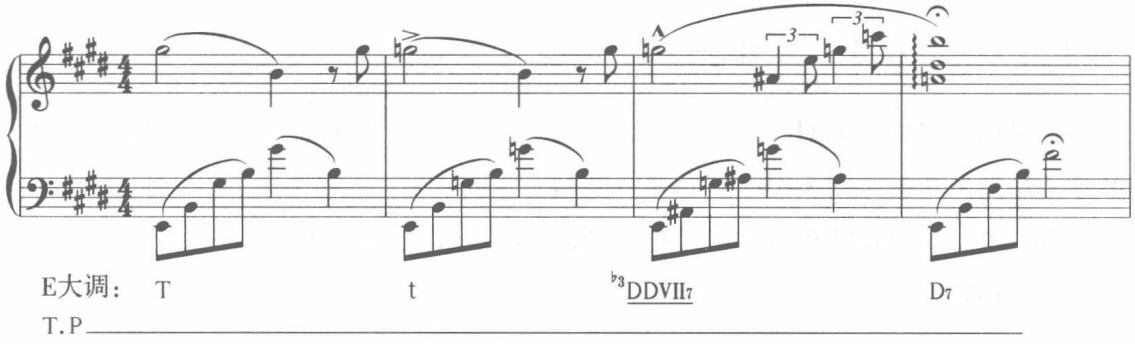
例 7-164



2. 并置用法。指同级之间的自然和弦与交替和弦并置使用，如 S—s、T—t、D—d 等。①

例 7-165

李斯特《欢乐与痛苦》



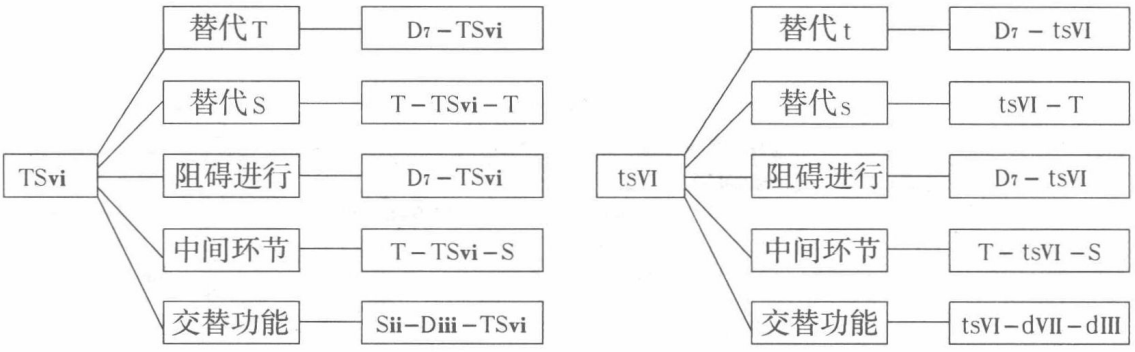
3. 交替功能用法。一般由几个交替和弦的连续使用而形成的短暂的交替功能进行现象（在基本功能基础之外）。例如：柴科夫斯基《罗密欧与朱丽叶》（例 4-106），在 B 大调中的 ts Ⅵ—d Ⅶ—d Ⅲ（基本功能）相当于 D 大调的 S—D—T（交替功能）。

（二）自然和弦 TS vi 与交替和弦 ts Ⅵ的用法比较

根据同级替代的原则，现将同级之间的自然和弦 TS vi 的用法与交替和弦 ts Ⅵ的用法进行类比，并统计如下：

TS vi 与 ts Ⅵ的用法比较图示：

① 如 S—s（见《肖邦革命练习曲》的结尾）、T—t（见里姆斯基－科萨科夫《印度客商之歌》开头），D—d（见门德尔松《乘着歌声的翅膀》中间）等。



通过比较可以看出，许多交替和弦如 ts Ⅵ、dt Ⅲ等，其用法都可以参照自然和弦中同音级和弦（TS vi、D iii）来使用的。

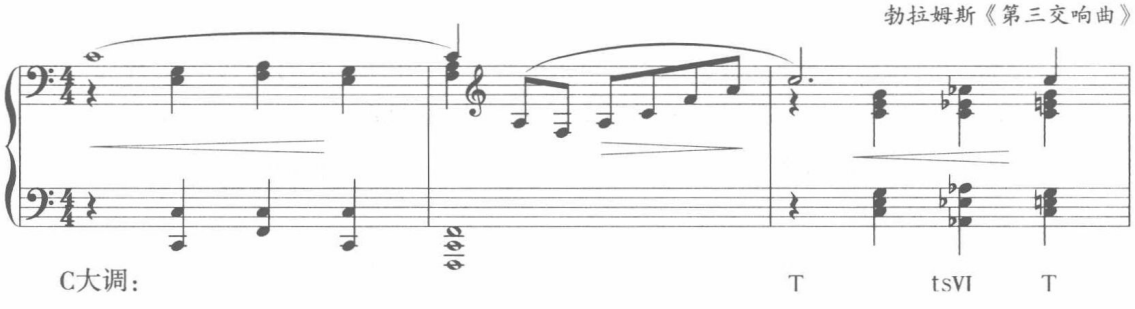
二、交替和弦（ts Ⅵ与$^{\flat1}$s Ⅱ）的引入与进行

（一）交替和弦（ts Ⅵ与$^{\flat1}$s Ⅱ）的引入

1. 采用直接引入 ts Ⅵ或 $^{\flat1}$S Ⅱ（一个和弦），用 t 及 ts Ⅵ 或 s 为 $^{\flat1}$S Ⅱ 作预备，如贝多芬《月光》开头（例 8–193）（t—t_2— ts Ⅵ—$^{\flat1}$s Ⅱ_6）。

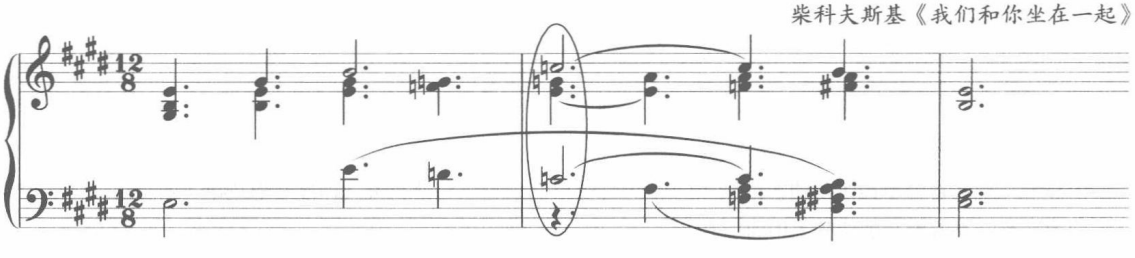
用 T 及 s 作为 ts Ⅵ 预备和弦（T—ts Ⅵ 或 s— ts Ⅵ），如下例：

例 7–166



2. 采用离调引入 ts Ⅵ或 $^{\flat1}$s Ⅱ（两个和弦），如：$\underline{D_5^6}$/ ts Ⅵ—ts Ⅵ或 $\underline{D_2}$/ $^{\flat1}$s Ⅱ—$^{\flat1}$s Ⅱ_6 等。

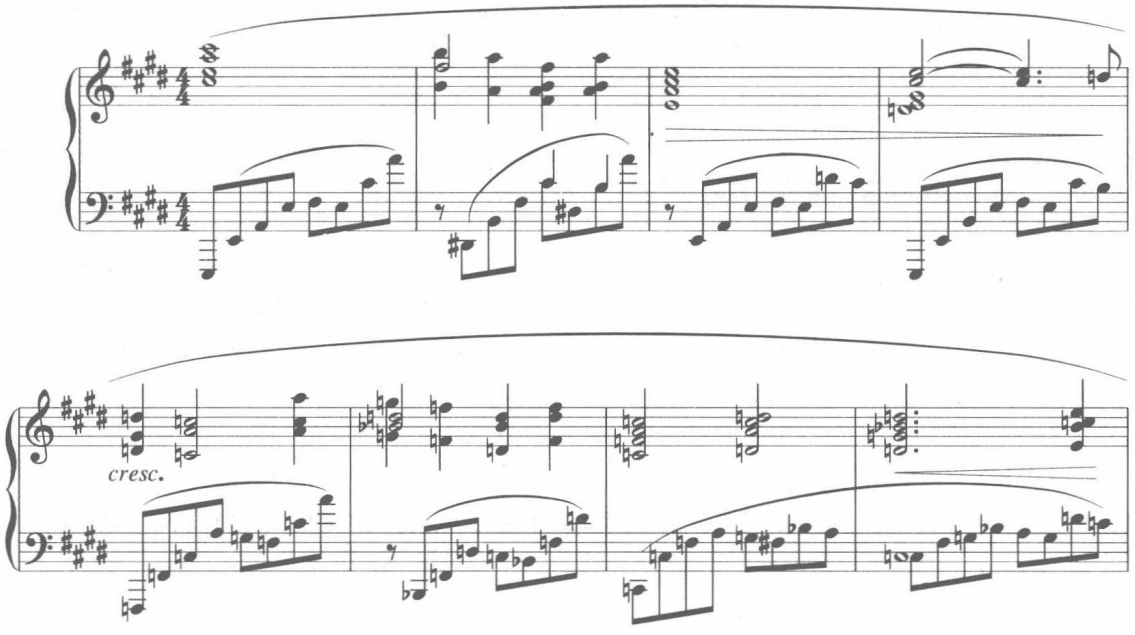
例 7–167



3. 采用阻碍引入 ts Ⅵ或$^{\flat 1}$s Ⅱ（两个和弦），如：$\underline{D_5^6}$/ S—$^{\flat 1}$s $Ⅱ_6$ 或 D_7—ts Ⅵ等。

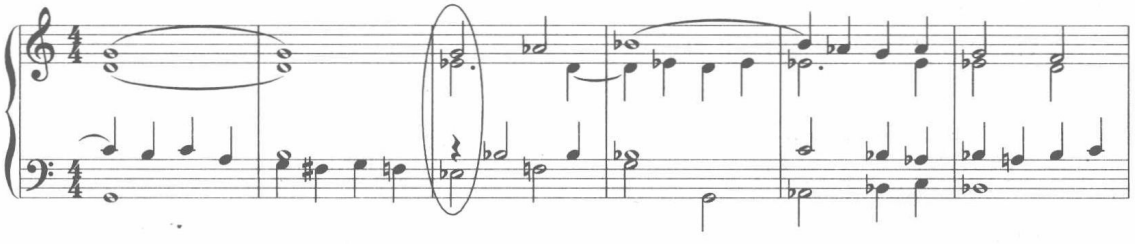
例 7-168

肖　邦《前奏曲》Op.45



4. 采用意外引入 ts Ⅵ或$^{\flat 1}$s Ⅱ（两个和弦），如：$\underline{D_2}$/ d Ⅶ—$^{\flat 1}$s Ⅱ或$\underline{D_2}$/ S—ts Ⅵ等。

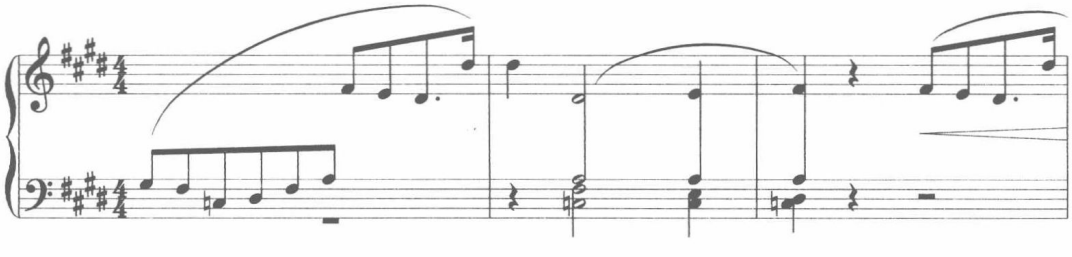
例 7-169

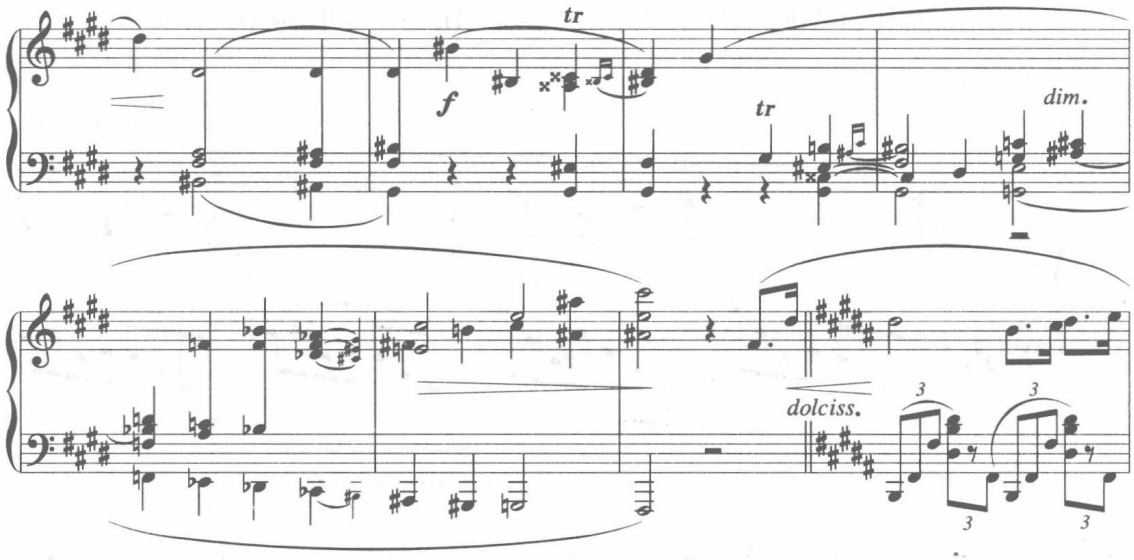


5. 采用转调引入 ts Ⅵ或 $^{\flat 1}$s Ⅱ，即先转到 ts Ⅵ或 $^{\flat 1}$s Ⅱ 调（辅助调性）之后，然后再进行转调，这属于通过中介调的转调范畴。见下例：

例 7-170

肖　邦《奏鸣曲》Op.58 第三乐章



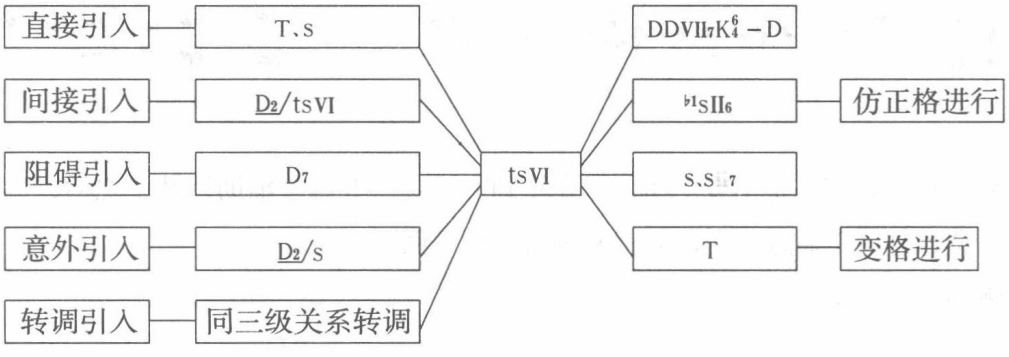


上例从 E 大调开始，通过减七和弦（等音和弦）转调到♯C 大调，又通过 D_7 和弦（等音和弦）转调到 C 大调（ts Ⅵ级调作为辅助调性），然后又通过一系列的调性游移最后转到 B 大调。

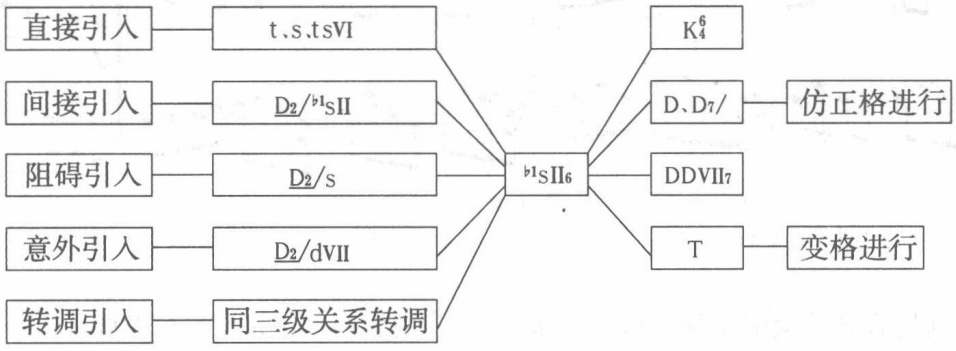
（二）交替和弦（ts Ⅵ与♭¹s Ⅱ）引入之后的进行（或解决）

交替和弦（ts Ⅵ与♭¹s Ⅱ）引入之后的进行（或解决），一般有多种可能，现将典型图示列举如下：

ts Ⅵ的引入与进行（解决）图示：



$^{\flat 1}$sⅡ的引入与进行（解决）图示：

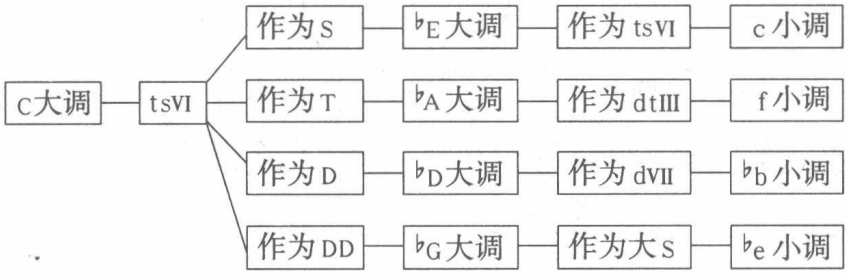


有关上述和弦之间的声部进行，可参照相关的章节内容进行练习。由于篇幅所限，这里就不具体列举说明了。

三、通过交替和弦（tsⅥ与$^{\flat 1}$sⅡ）的转调

（一）图示与实例分析

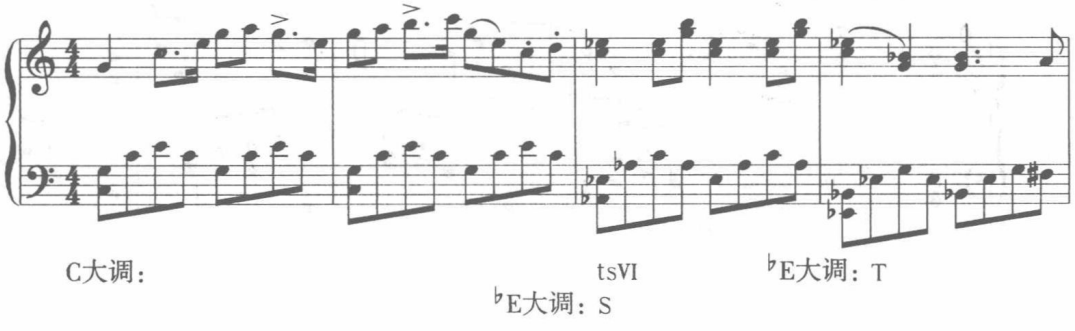
1. 通过交替和弦（tsⅥ）的转调，向降号方向转［通过前调交替和弦（tsⅥ）］，共8个大小调。

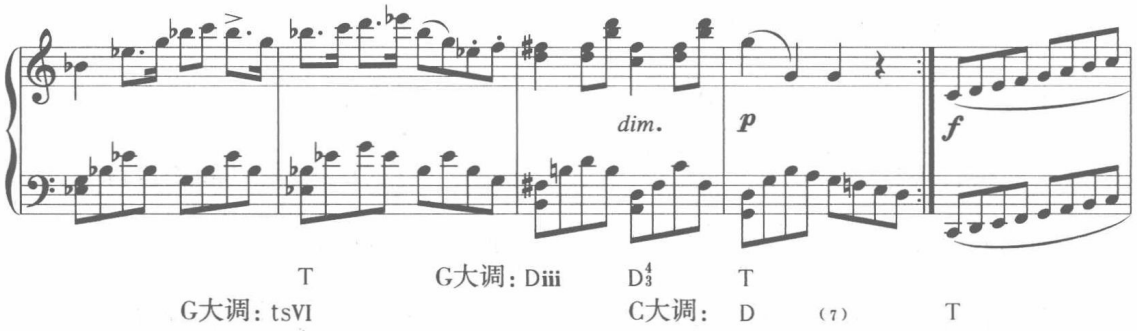


具体实例：

例 7-171

普罗科菲耶夫《彼得与狼》

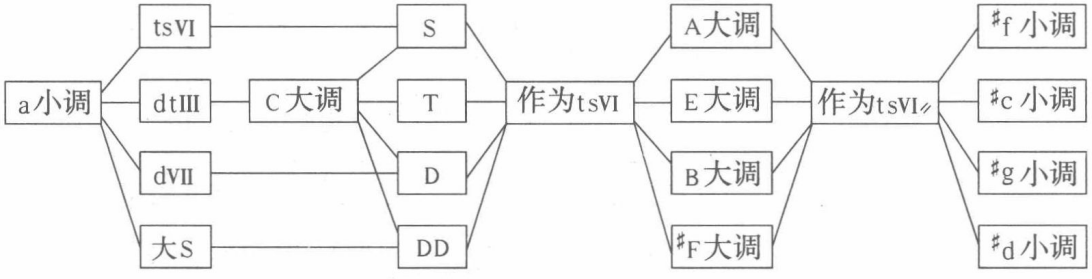




上例是著名的交响童话《彼得与狼》主题片段。上句主题在C大调上进行呈示，通过C大调的tsⅥ等于♭E大调的S，转到♭E大调（变格进行）。在交替和弦的引入方面，属于直接引入。下句主题则从♭E大调开始，通过♭E大调的T等于G大调的tsⅥ转到G大调，然后通过它又等于C大调的D$_{(7)}$，这样又回到了C大调。

该例既有通过tsⅥ向降号方向的转调，又有通过tsⅥ向升号方向的转调，和声手法新颖独特，具有新古典主义的典型和声语言特征。

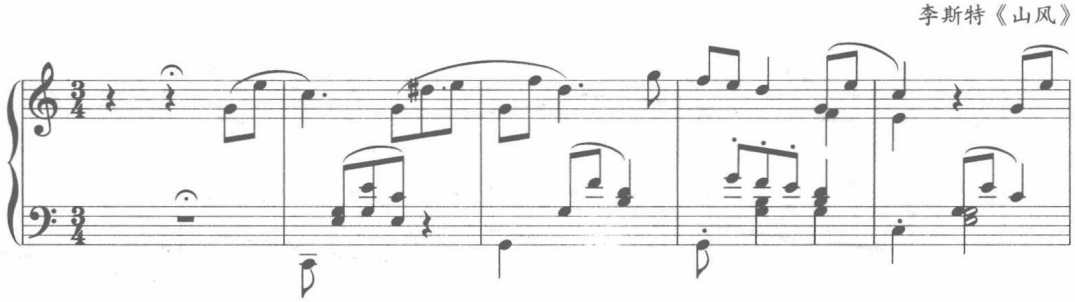
2. 通过交替和弦（tsⅥ）的转调，向升号方向转［通过后调交替和弦（tsⅥ）］，共8个大调，4个大调为同主音调式交替和弦（4个小调则是通过平行交替和弦的转调tsⅥ$_{//}$）。

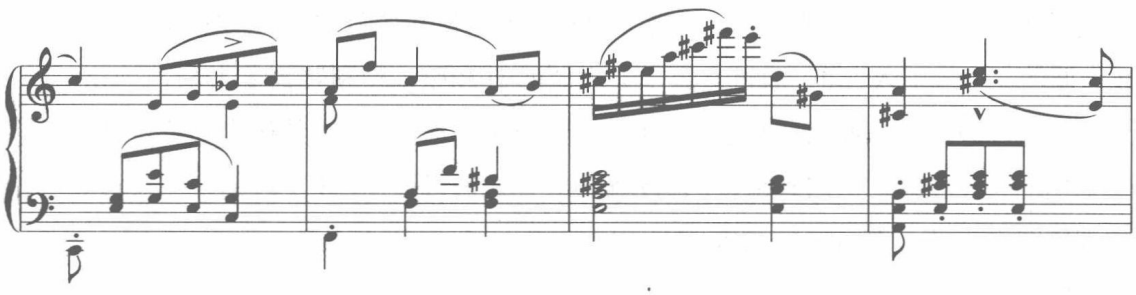


实例分析：

例7-172

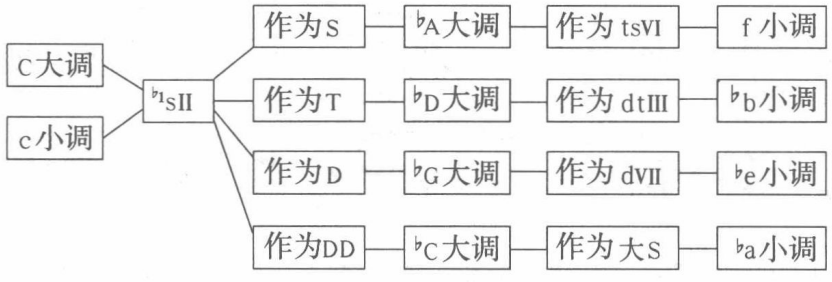
李斯特《山风》





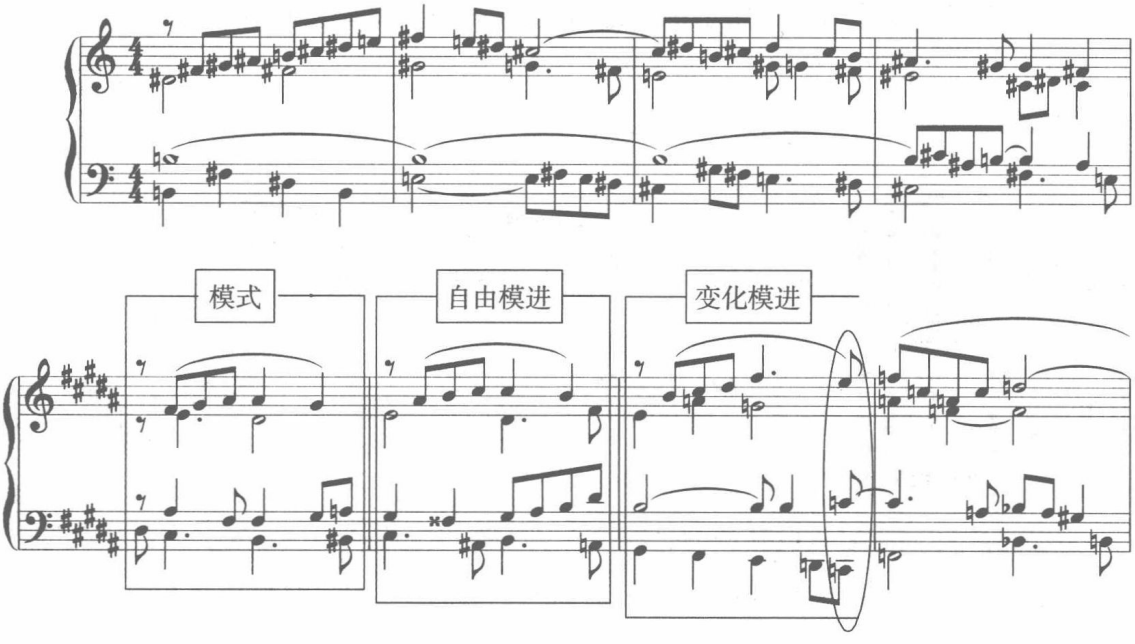
上例从C大调出发，向升号方向转调（A大调），通过后调的tsⅥ（作为前调的S）。采用离调到中介和弦的作法，属于间接引入。该例在交替和弦的引入方面、引入中介和弦之后的处理及后调终止式的巩固等方面，都是非常典型的。

3. 通过交替和弦（♭¹SⅡ）的转调，向降号方向转［通过前调交替和弦（♭¹sⅡ）］，共8个大小调。



具体实例：

例 7–173



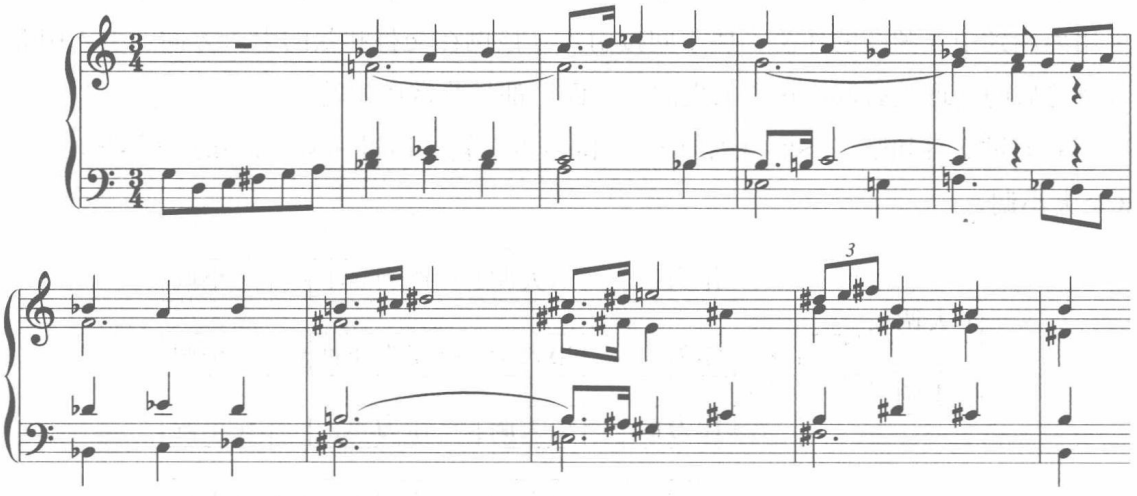
上例是采用对位化和声手法写作的一道和声题。上句可以分为两个乐节（2+2），

起呈示主调的作用。转调发生在下句，开始是主题材料的分裂及自由模进，然后通过B大调的s直接引入$^{\flat 1}$SⅡ，通过它等于F大调的D和弦，顺利转到F大调。

值得注意的是：在第7小节第三拍上$^{\sharp}f^{2}$音的配法。不要将其作为和弦音来配，这里采用的是s和弦，运用延留音的跨越解决[①]方式进行——$^{\flat 1}$SⅡ。这其中涉及对于外音的理解及和声节奏等方面的内容。

例7-174

海　顿《幻想曲》Op.76，No.8

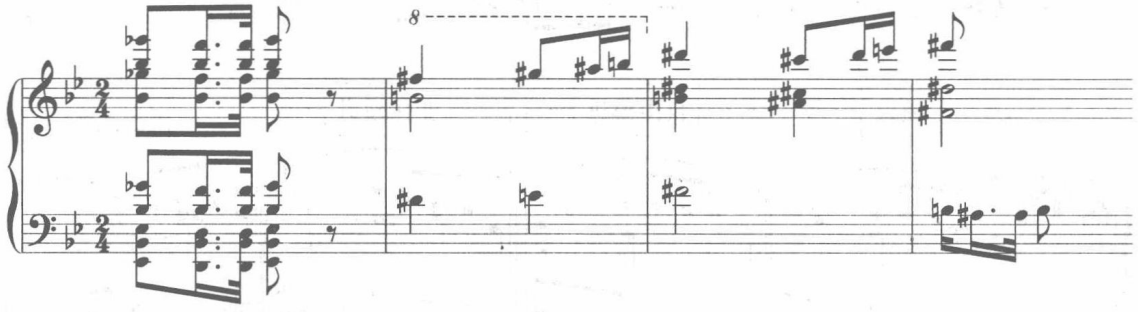


上例是从$^{\flat}$B大调开始，整个上句都在$^{\flat}$B大调上。下句开始是从$^{\flat}$B大调的同主音小调（$^{\flat}$b小调）的主和弦开始，然后直接引入$^{\flat 1}$SⅡ$_{6}$，通过它等于B大调的T_{6}，转到B大调。

该例为了便于读谱，采用了等音记谱的方法，使向降号方向的转调（$^{\flat}$C大调）记成B大调。类似的现象很多，如下例：

例7-175

贝多芬《第九交响曲》第一乐章

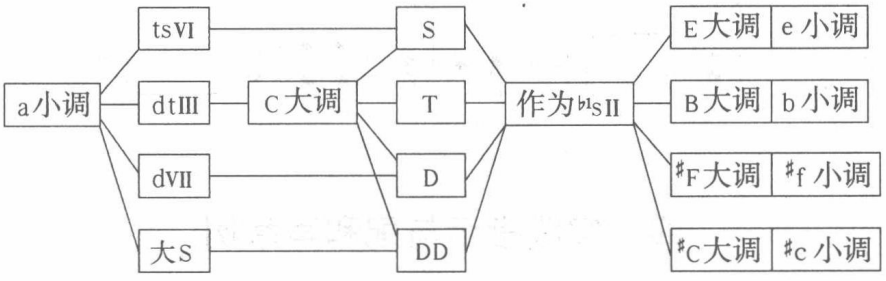


在通过$^{\flat 1}$SⅡ向降号方向转调的过程中，从大调出发或从小调出发，在前后两调之间的距离上，还是有很大差别的。如：前面列举的例7-173，前调是B大调，这样与

① 延留音的跨越解决，指延留音在解决时的变换和弦处理方式。

后调（F 大调）之间相差六个调号。而海顿《幻想曲》（Op.76，No.8，例 7–174），前调是♭b 小调，它与后调 B 大调（♭C 大调）之间，实际相差只有两个调号。因此，通过♭¹SⅡ的转调既适用于远关系的转调，同时也适用于次近关系的转调。

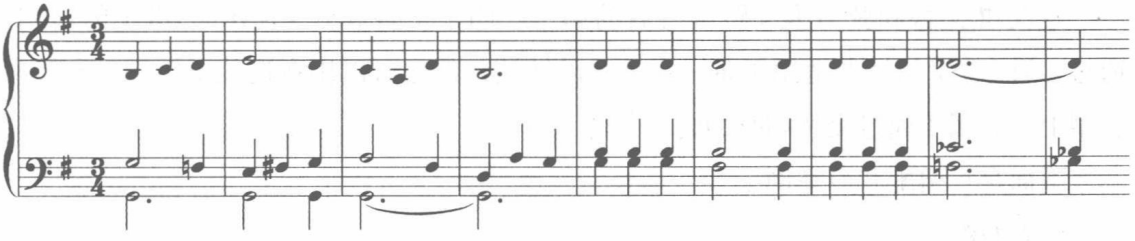
4. 通过交替和弦（♭¹SⅡ）的转调，向升号方向转［通过后调交替和弦（♭¹SⅡ）］，共 8 个大小调（4 个同主音大小调）。



具体实例：

例 7–176

里姆斯基–科萨科夫《把杯子给我》



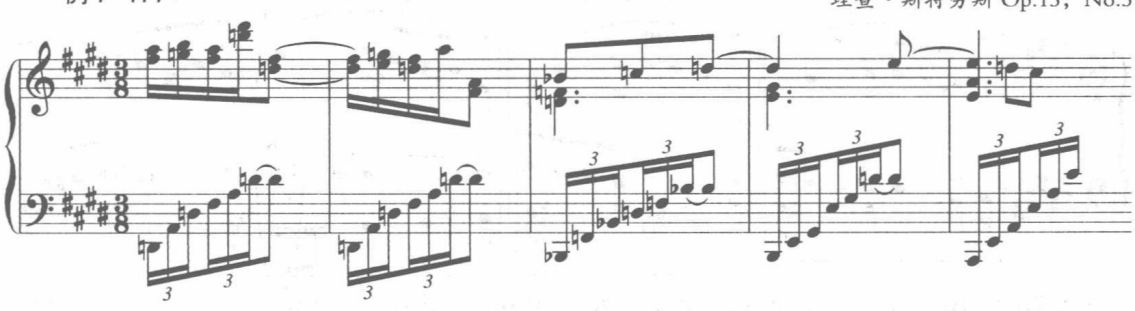
上例是从 G 大调开始，整个上句（4 小节）都在 G 大调上，下面有 T 持续音。下句是从 G 大调的主和弦作为后调（♭G 大调）的♭¹SⅡ开始转调，第 6、7 小节上的经过四六和弦一般不作为中介和弦来看待。

该例在记谱上也采用了等音记谱的方式，使向升号方向的转调（♯F 大调）记成♭G 大调。

以上我们介绍了四种通过 tsⅥ与♭¹SⅡ转调类型，在分析过程中，还有将这两种（通过 tsⅥ与♭¹SⅡ）转调类型合二为一的现象。见下例：

例 7–177

理查·斯特劳斯 Op.15，No.5



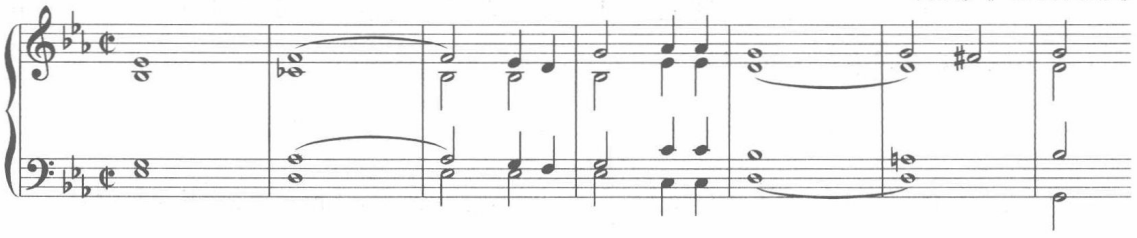
该例的前调（D 大调）是采用 tsⅥ作为中介和弦，而这个中介和弦恰好等于后调（A

大调）的$^{\flat 1}$SⅡ和弦。

下例是在近关系调（$^{\flat}$E与g）之间采用$^{\flat 1}$SⅡ作为中介和弦的转调。

例 7-178

舒伯特《$^{\flat}$E大调弥撒》



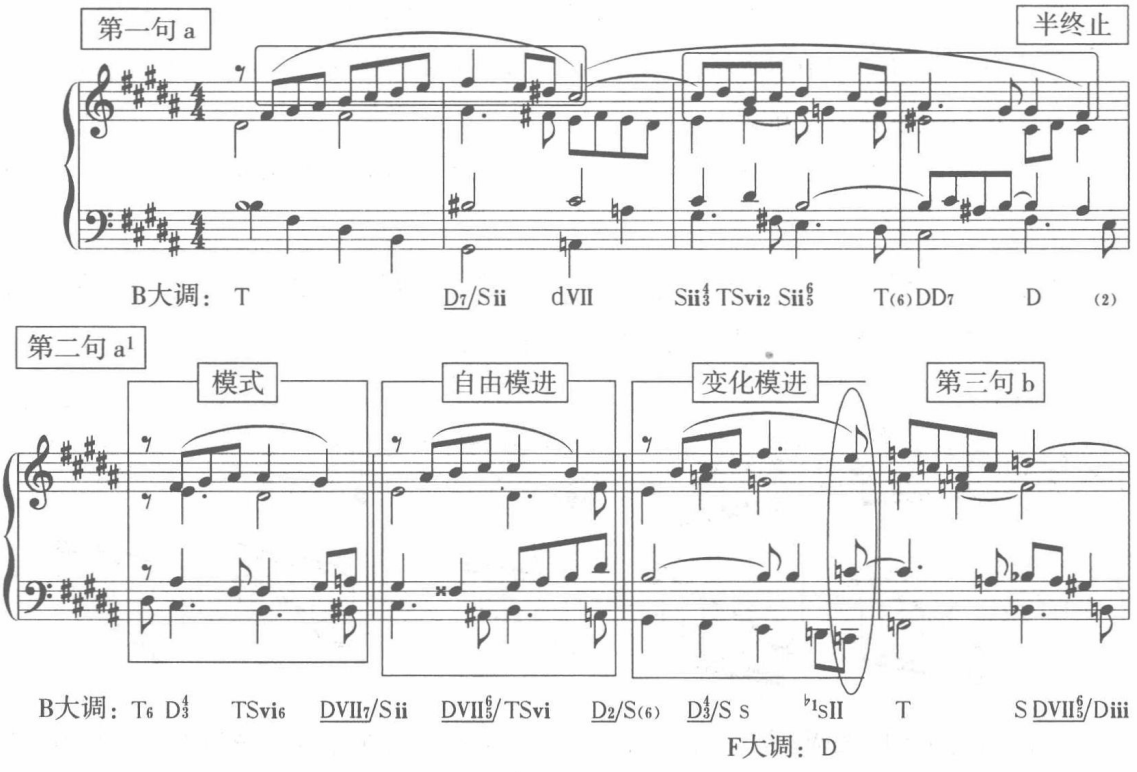
四、实践指示与配和声举例

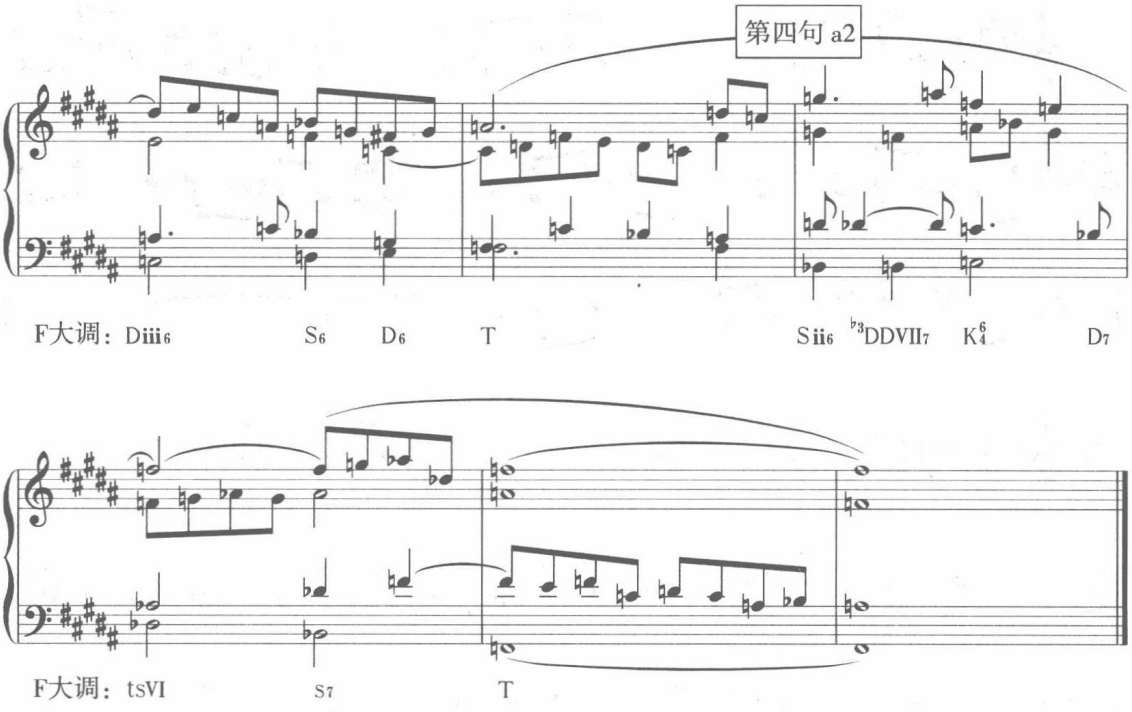
从前面所讲述的内容中，我们可以将通过交替和弦（tsⅥ与$^{\flat 1}$SⅡ）转调的要点归纳如下：前后调关系、交替和弦（tsⅥ与$^{\flat 1}$SⅡ）引入、计算、后调终止式。

这是继交替和弦D及s转调之后的第三、四个交替和弦（tsⅥ、$^{\flat 1}$SⅡ）的转调。通过tsⅥ、$^{\flat 1}$SⅡ的转调适用于Ⅲ—Ⅳ关系的转调，但也可以用在近关系转调。在转调类型上，它属于通过交替和弦的转调范畴。

下面是一道配和声举例：

例 7-179





这是一首乐段结构的习题，上句（a）中（第1—4小节）典型的半终止，下句为带有展开型乐思发展处理。

第一句落在D上（半终止），下句先采用模进，第一句在主题材料的分解的基础上形成模进模式，并进行自由模进。开始在B大调上，然后通过前调的$^{\flat 1}$SⅡ等于后调的D转到F大调。

第三句（第8—10小节）在F大调上又有一定的发展，最后（第四句）通过F大调的阻碍终止形成一定扩展，并以变格完满终止收束。

其结构图式：

四句结构的乐段

材料：	a	a^1	b（对比）	a^2
小节：	4 + 3		3 + 2 + 2	
调性：	B大调		F大调	

练　习　七

一、完成下列旋律的四部和声写作

要求：首先进行四部和声骨架的写作，然后进行对位化处理。

1.

2.

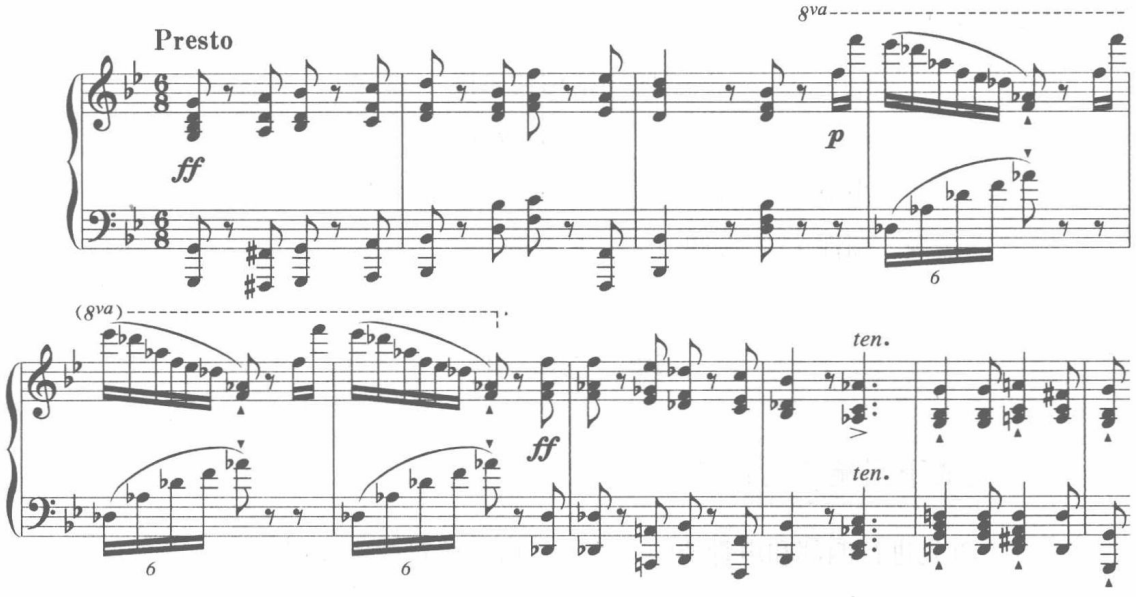
D. P

T. P

二、分析下列作品，说出其通过交替和弦转调的具体类型

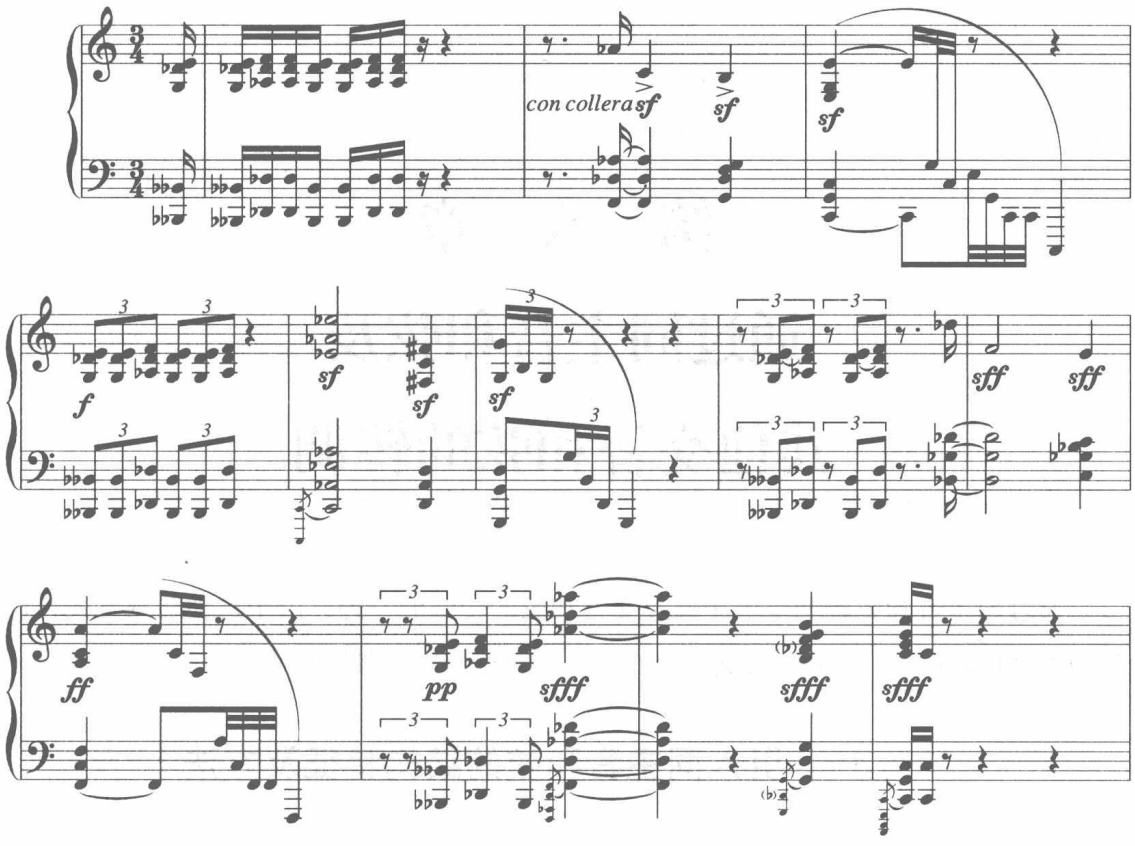
例 7-180

李斯特《塔兰泰拉舞曲》



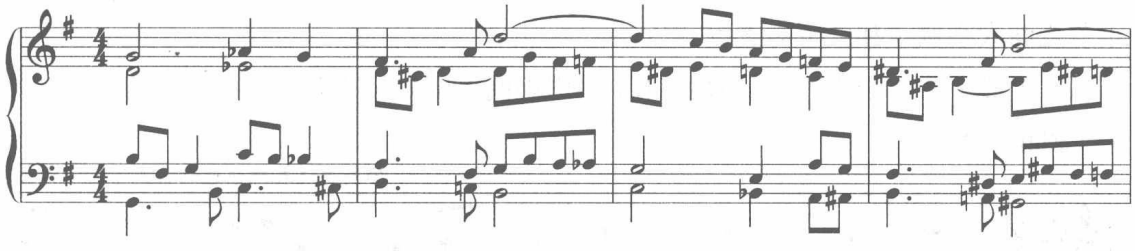
例 7–181

斯克里亚宾《前奏曲》Op.33，No.3



三、把下面的第一乐句扩展成乐段，然后再发展成单三部曲式结构

例 7–182



第 八 章
通过同主音和弦及其他交替和弦的转调

通过同主音和弦转调也属于通过交替和弦的转调的一种，由于这种转调方式在作品中出现比较频繁，较前一章通过 ts Ⅵ与$^{\flat 1}$sⅡ的转调更为典型常见。

一、引入同主音和弦的结构特征及方法

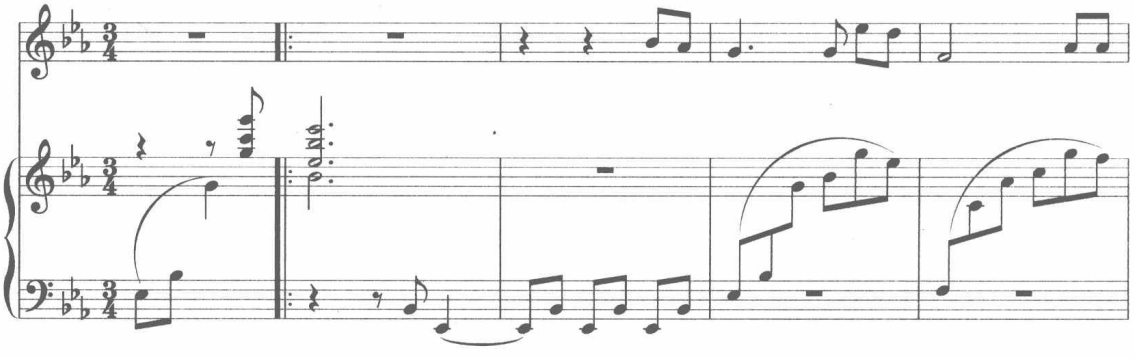
（一）引入同主音和弦的结构特征

通过同主音和弦转调，带有一定的调性对置及典型的结构特征，如：乐段与乐段之间的大小调（和弦）对置，乐句与乐句之间的大小调（和弦）对置，甚至是乐节与乐节之间大小调（和弦）对置等。

1. 上段（A）采用大调，下段（B）采用小调。例如黎英海《在那银色的月光下》：

例 8-183

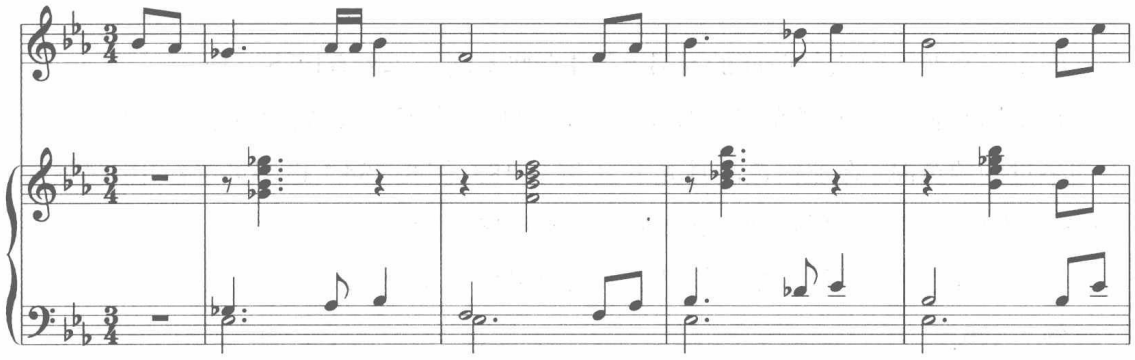
黎英海《在那银色的月光下》（开头）



下段（B）采用小调：

例 8–184

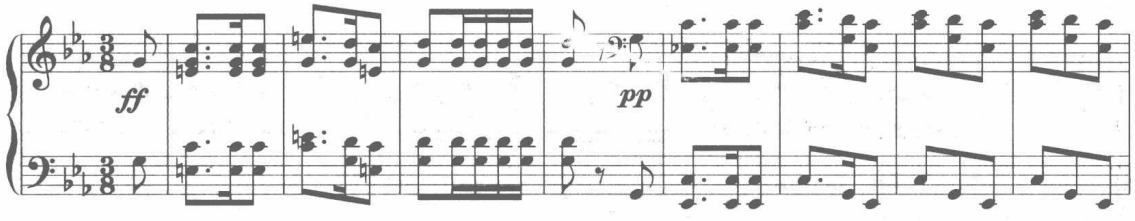
黎英海《在那银色的月光下》（中段）



2. 上句采用大调，下句采用小调。例如迈耶贝尔《胡格诺教徒》：

例 8–185

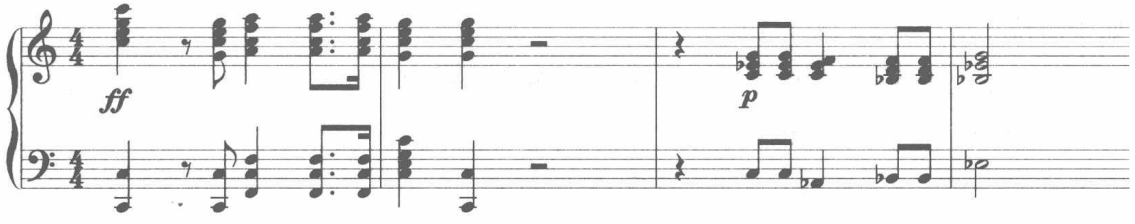
迈耶贝尔《胡格诺教徒》



3. 前乐节采用大调，后乐节采用小调。例如亨德尔《以色列人在埃及》：

例 8–186

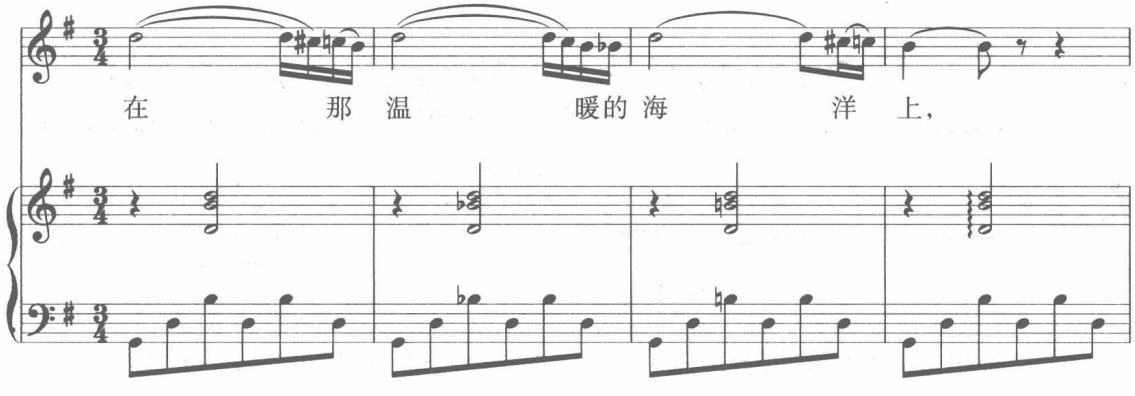
亨德尔《以色列人在埃及》



前动机采用大调，后动机采用小调。例如里姆斯基 – 科萨科夫《印度客商之歌》：

例 8–187

里姆斯基–科萨科夫《印度客商之歌》



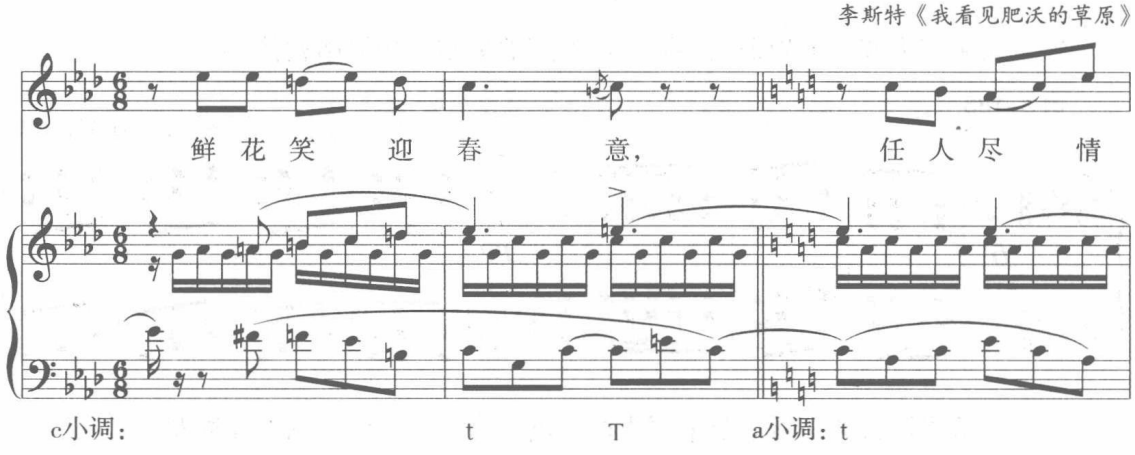
（二）引入同主音和弦的方法

同主音和弦的引入与前面的 ts Ⅵ、$^{\flat 1}$sⅡ有些不同，一般有以下三种：

1. 采用并置引入（简称直接引入，一个和弦），包括：① 先大后小（常见）。如前面列举过的黎英海《在那银色的月光下》（例 8–183、例 8–184）、迈耶贝尔《胡格诺教徒》（例 8–185）、亨德尔《以色列人在埃及》（例 8–186）等。

② 先小后大（少见）。如李斯特《我看见肥沃的草原》：

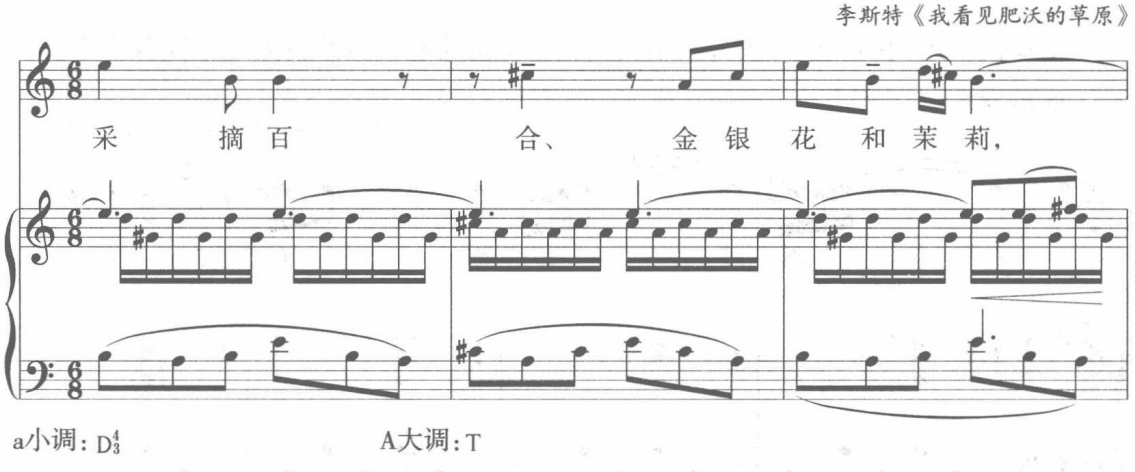
例 8–188



2. 通过共同的 D_7 引入（简称间接引入，两个和弦），包括先小后大（常见）或反之。如李斯特《洛列莱》（例 4–103）。

该例采用了大小调交替中很常见的一种现象——辟卡迪三度现象，它是通过共同的 D_7 引入的同主音交替和弦。

例 8–189



上例是接前面相同的例子，从 a 小调出发，通过共同的 D_7 引入同主音和弦（T），

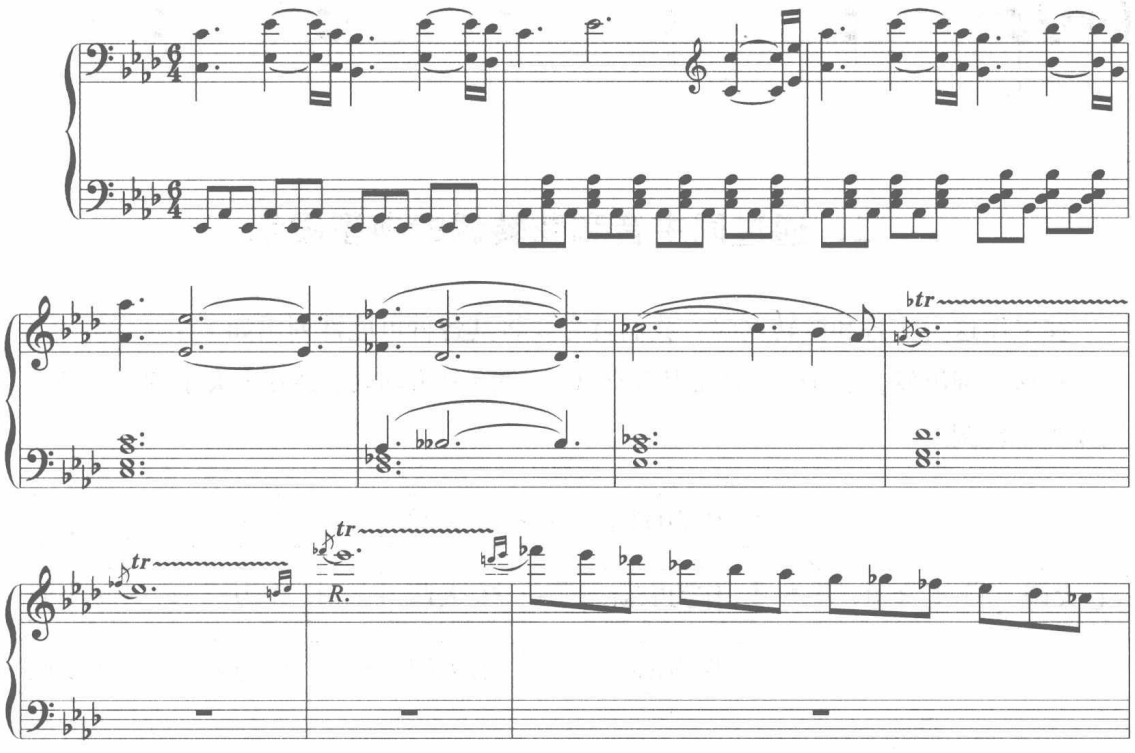
然后进行转调。

3. 由交替调式的 K_4^6 开始，再通过共同的 D_7 引入同主音和弦（简称间接引入，三个和弦），包括先大后小或反之。如舒伯特《瞬想曲》（例 8–198）。

4. 由交替调式的小 s 及 K_4^6 开始，再通过共同的 D_7 引入同主音和弦（简称间接引入，四个和弦），包括先大后小或反之。

例 8–190

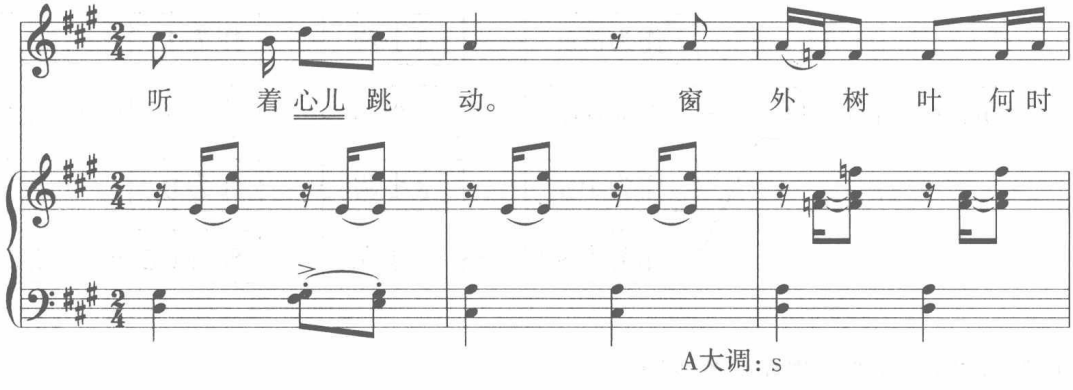
贝多芬《热情鸣奏曲》第一乐章

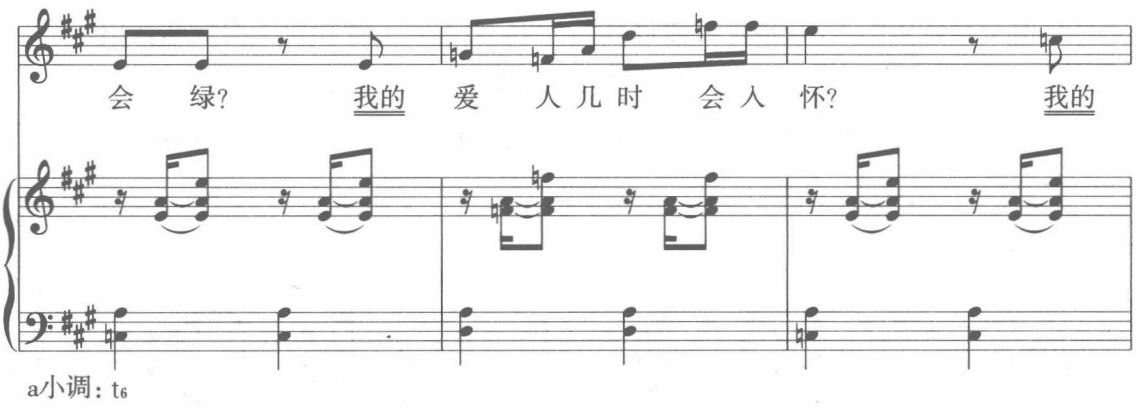


5. 通过变格进行（s）引入同主音交替和弦，包括先大后小或反之。例如舒伯特《春之梦》：

例 8–191

舒伯特《春之梦》

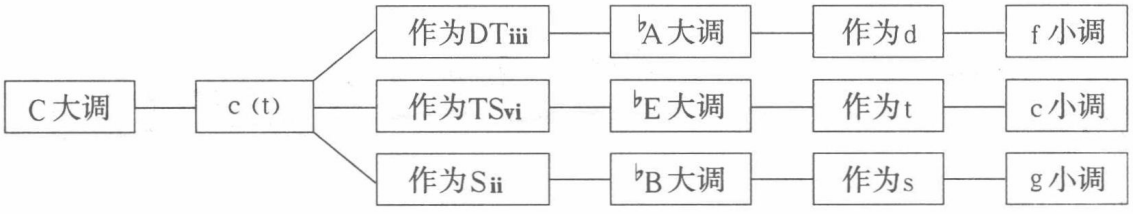




二、通过同主音和弦转调的典型图示

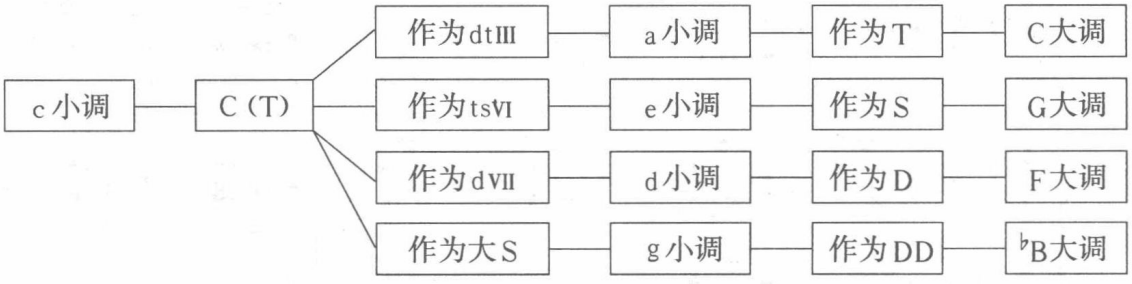
在采用这类交替和弦转调时，我们首先要将其各种可能性列出如下：

1. 从大调出发，通过同主音交替和弦（t）向降号方向转，共 6 个大小调。其特征：先并置后转调。



上面所列举的图示比较多见，如贝多芬《月光奏鸣曲》第一乐章（例 8–195）、格林卡《鲁斯兰与柳德米拉》[①]等。

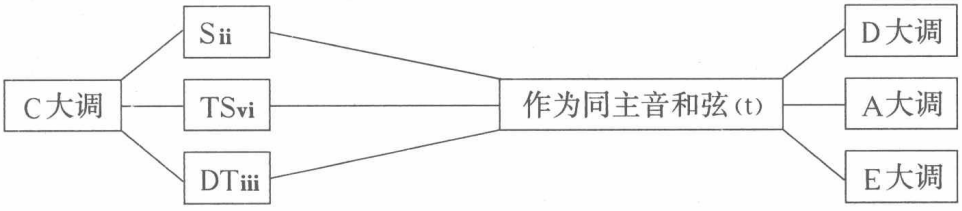
2. 从小调出发，通过同主音交替和弦（T）向升号方向转，共 8 个大小调（包括作为 DD 及大 S）。其特征：先并置后转调。



① 见斯波索宾等《和声学教程》，第 497 页。

上面所列举的图示也比较多见，如李斯特《我看见肥沃的草原》（例 14–350）。

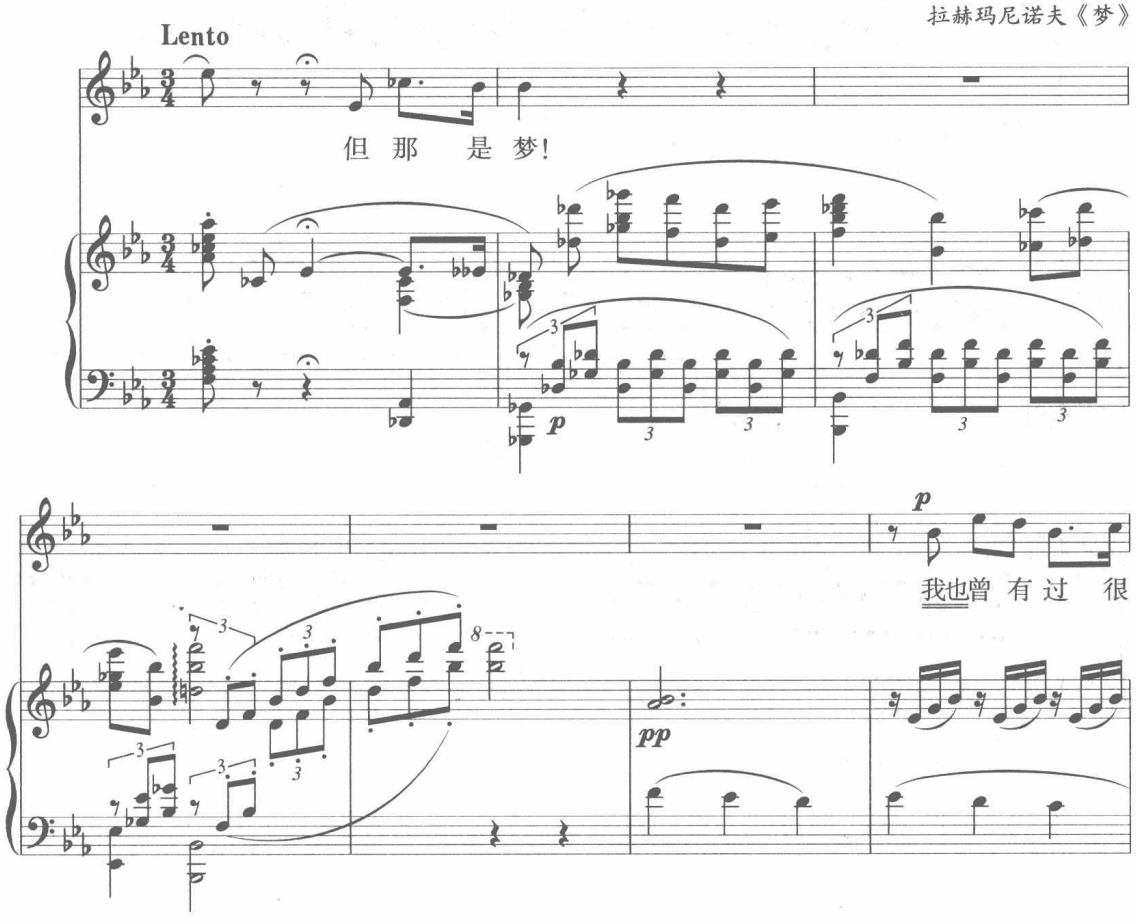
3. 如果从 C 大调出发，向升号方向转，可以通过后调的同主音交替和弦来完成。其特征：先转调后并置。



上面所列举的图示比较少见，现举例如下：

例 8–192

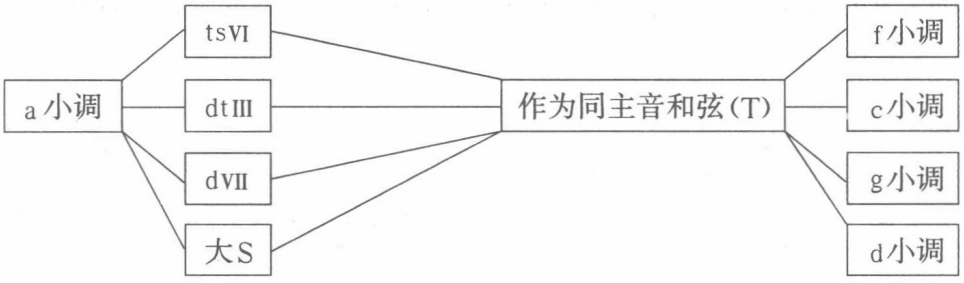
拉赫玛尼诺夫《梦》



上例是前调（♭G）通过其 TSvi 等于后调（♭E）的小主（t）来完成的转调，♭G—♭e—♭E。在贝多芬《黎明奏鸣曲》第一乐章连接部与副部之间，也有类似的现象出现，C—e—E（由于篇幅所限，没有列出）。

4. 如果从 a 小调出发，向降号方向转，可以通过后调的同主音交替和弦来完成。

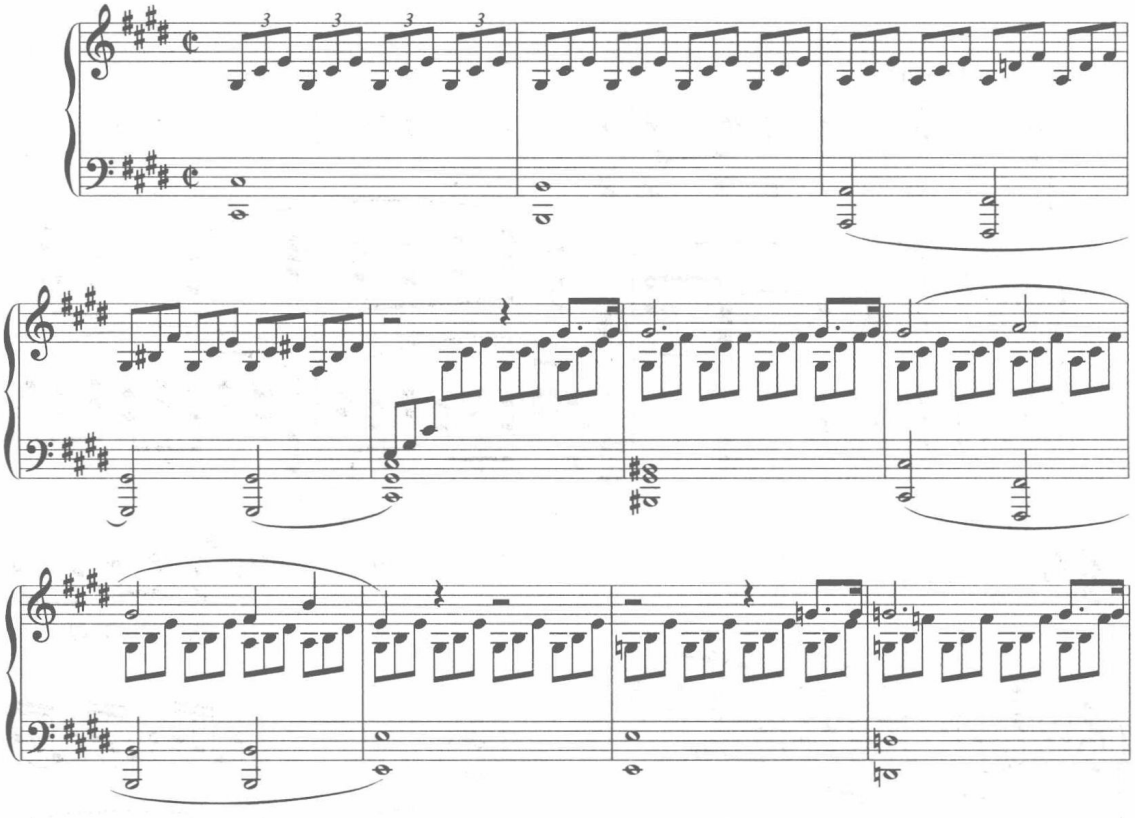
特征：先转调后并置。



上面所列举的图示比较少见，现举例如下：

例 8–193

贝多芬《月光鸣奏曲》第一乐章



上例是前调（♯c）通过其 dtⅢ（E）等于后调（e）的大主（T）来完成的转调，♯c—E—e。

三、通过同主音交替和弦转调的四个要点

从前面所讲述的内容中，我们可以将通过同主音交替和弦转调的要点归纳为如下四点：前后调关系、同主音和弦的引入、计算、后调终止式。

1. 前后调关系：一般为远关系。由于采用的是通过同主音和弦的转调（加速转调之一），如从 C 大调出发，通过其同主音和弦（t）来进行转调，在向降号方向转的过程中，一下可增加三个降记号，这样与三个降号的调相近的调，如♭B、g、♭E、c、♭A、f 等就可以顺利到达。这是通过“变和弦等于自然和弦的转调”①。

2. 同主音和弦的引入：① 采用并置引入（直接引入），所需和弦为一个，可以在大调的基础上，引入小主（t）和弦或反之。② 采用间接引入，所需和弦为两个。通过大小调式之间的共同的 D_7 来引入，可以在大调的基础上，引入小主（t）和弦或反之。③ 采用由交替调式的 K_4^6 开始的引入方式，再通过共同的 D_7 引入同主音和弦，所需和弦为三个，可以先大后小或反之。④ 通过变格进行（s）引入同主音交替和弦，所需和弦为两个，同样可以先大后小或反之。

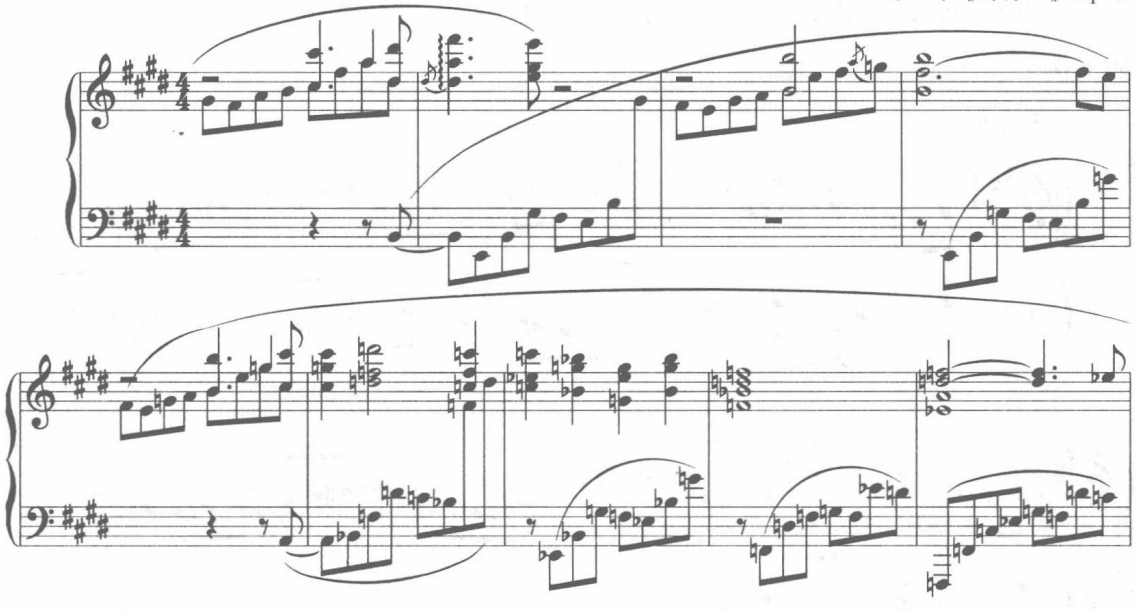
3. 计算：包括具体的前调后调的中介和弦的转化情况。例如 C—♭E 通过同主音和弦 t 的转调，得出 C：t 等于♭E：TS Ⅵ。C—A 通过后调同主音和弦 t 的转调，得出 C：TS Ⅵ等于 A：t，再转到 A 大调。

4. 后调终止式：在通过同主音和弦的转调过程中，一般会有后调的终止式进行巩固。

四、通过同主音和弦转调的实例分析

例 8–194

肖　邦《前奏曲》Op.45

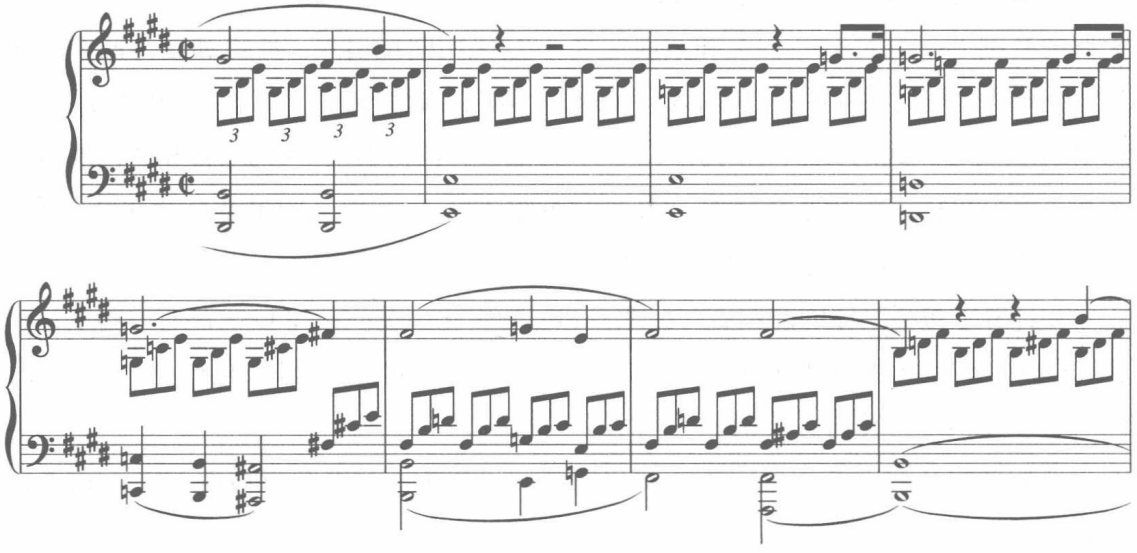


① 桑桐：《和声学教程》，上海音乐出版社，2001 年，第 301 页。

上例是从 E 大调出发，通过同主音和弦 t 等于 D 大调的 S ii 进行到 D_7，通过阻碍进行引入 ts Ⅵ，然后再通过 D 大调的 ts Ⅵ等于♭B 大调的 T，最后转到♭B 大调。该例包含了通过同主音 t 及 ts Ⅵ两种交替和弦的转调。

例 8–195

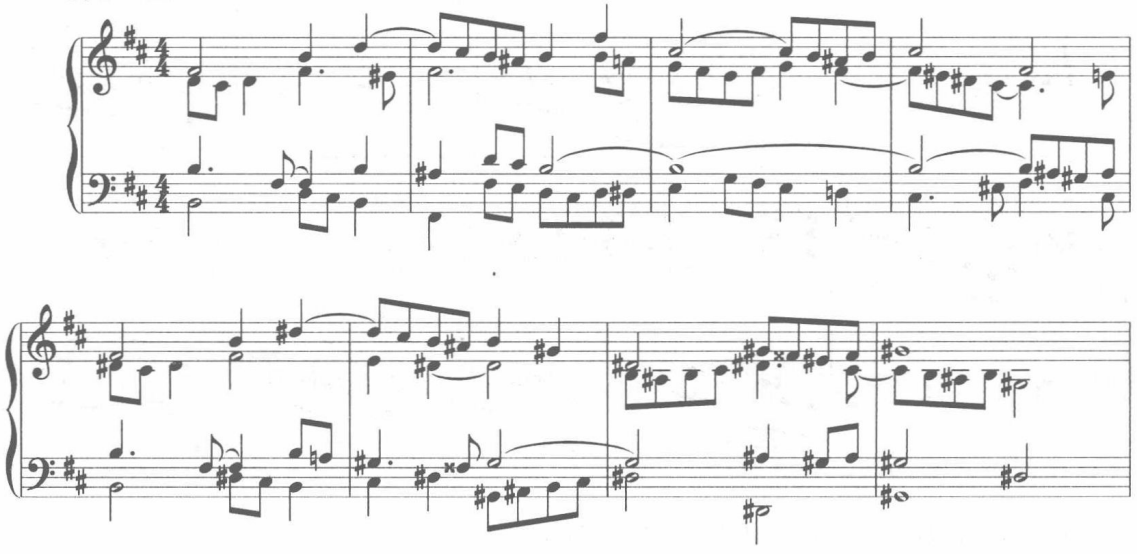
贝多芬《月光奏鸣曲》第一乐章



上例从 E 大调出发，通过同主音和弦（t）等于 C 大调的 D iii，进行到 C 大调 D_3^4—T。然后再通过 C 大调的 T（E 大调的 ts Ⅵ）等于 b 小调的 $^{\flat 1}$s Ⅱ，最后转到 b 小调。它将我们所学过的通过交替和弦（ts Ⅵ、$^{\flat 1}$s Ⅱ及同主音和弦）集于一身，很有代表性。

在运用同主音和弦转调的过程中，一般情况是像贝多芬《月光》（例 8–195）那样，从大调出发，通过 t 来作为中介和弦。但也有相反情况，从小调出发，通过 T 来进行转调，如下例：

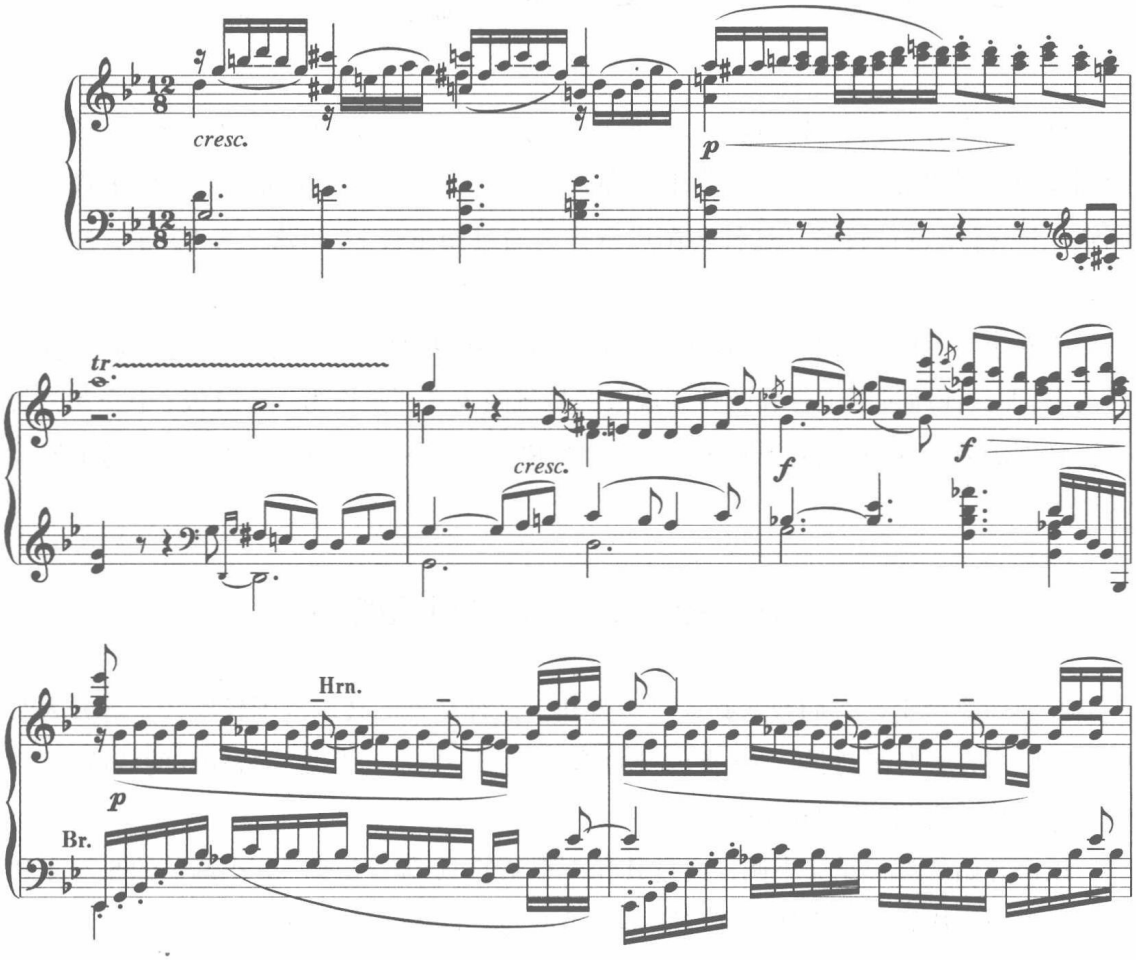
例 8–196



上例是从小调（b）出发，通过同主音和弦 T 等于♯g 小调的 dt Ⅲ，转调到♯g 小调（s—D_7—t），然后再通过♯g 小调的终止式加以固定。

例 8-197

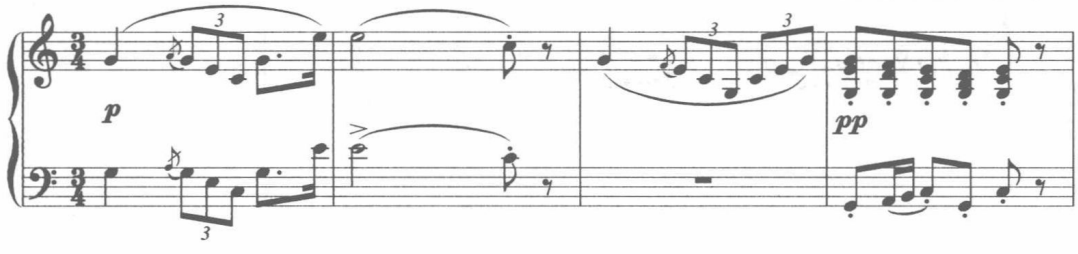
贝多芬《第六交响曲》

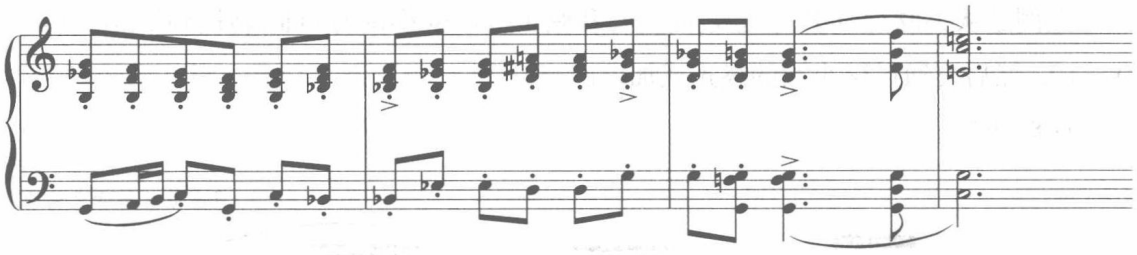


上例是从大调（G）出发，通过同主音和弦 t 等于♭E 大调的 D ⅲ，进行到♭E 大调 T_6—D_3^4—T。然后再通过♭E 大调的 D_7—T 加以巩固，这种情况较典型常见。

例 8-198

舒伯特《瞬想曲》Op.94





这是一个容易被忽视的现象。一般通过同主音和弦转调所采用的和弦，大都是采用同主音交替和弦（T 或 t）作为中介和弦来进行转调，而这里采用的是同主音大小调式上的 K_4^6 来进行转调，这种转调可以称为通过同主音 K_4^6 和弦（大 K_4^6 与小 K_4^6）的转调。

不同于其他同主音和弦转调现象的是：这种类型的转调一般都不会超出同主音调的范围，即其他通过同主音和弦转调现象的是将同主音和弦作为一个跳板（中介和弦），再转到别的调。这里的转调则是先把后调的 K_4^6 先出现一下，表明要转到 K_4^6 这个调式的调了。

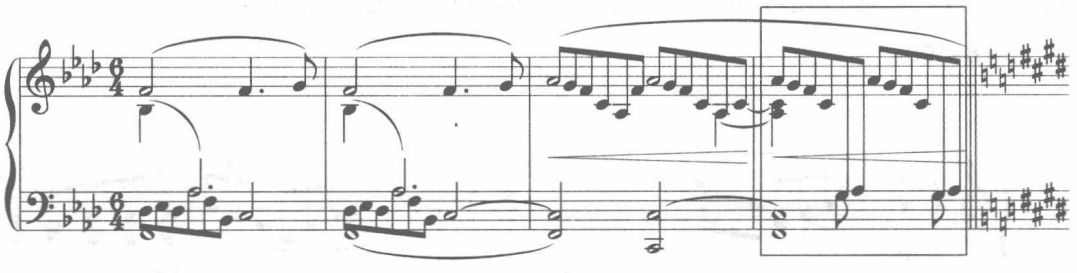
五、通过其他交替和弦的转调

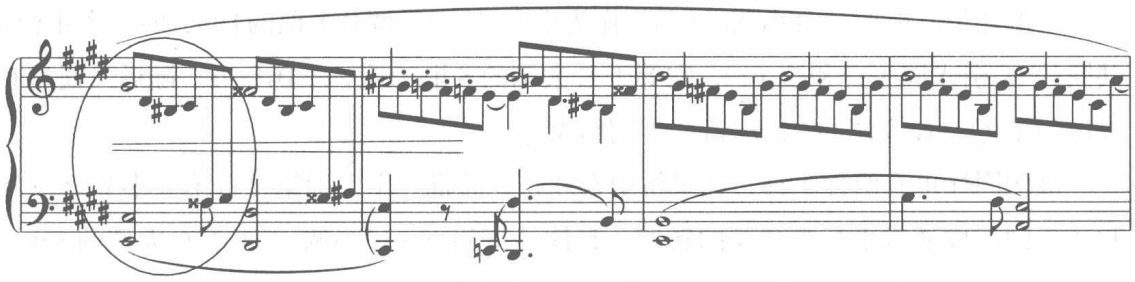
在前面章节中，我们曾谈到通过交替和弦这种类型的转调范围较广，一般分为两类——同主音类与平行类（混合类）。下面我们介绍一些通过其他交替和弦的转调情况。例如舒伯特《古墓》（例 6–143）。

该例开始的调性是 a 小调，通过其和声小调的 D_6 等于后调（b 小调）的 S_6（多利亚调式）而形成转调。它属于通过同主音类型的交替和弦的转调。

例 8–199

肖　邦《奏鸣曲》Op.58 第三乐章





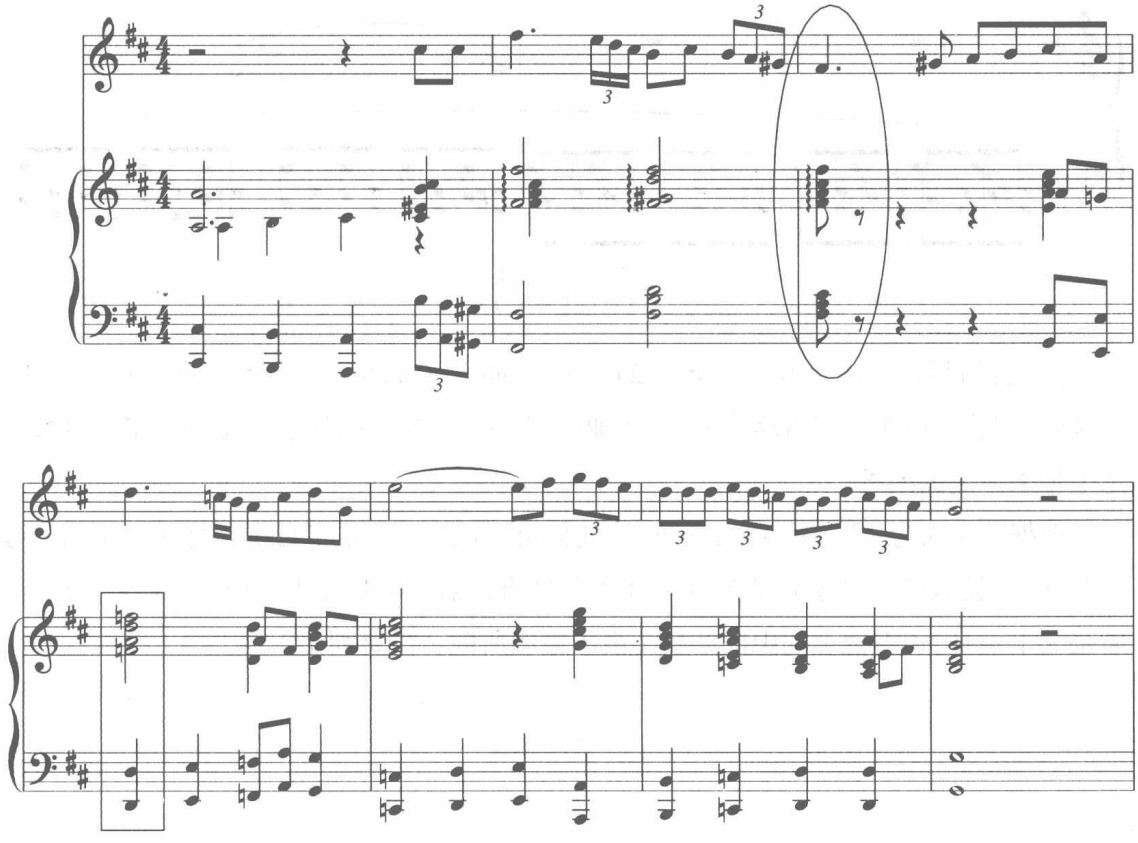
上例前调是 f 小调，后调是♯g 小调，随后通过减七和弦的等音转调回到 E 大调。其中从 f 小调—♯g 小调的转调时，采用前调（f 小调）t 等于后调（♯g 小调）TS Ⅵ（这是其同主音大调♭A 大调的 TS Ⅵ和弦），然后进行到♯g 小调，s_6—D_7 来明确调性。

当然，如果将中介和弦往后推一个，即第二行第一小节第一个和弦，则形成通过平行类和弦的转调。具体计算如下：f 小调 $s_{6\,//}$ 等于后调♯g 小调 s_6。

因此，在转调过程中，由于中介和弦选择的不同而形成不同类型的转调方式，在传统和声中是很常见的现象。前一种属于通过同主音交替和弦类型的转调，后一种则属于通过平行交替和弦类型的转调。

例 8–200

鲍罗丁《伊戈尔王》



上例如果将前调是 ♯f 小调的 t 和弦作为中介，等于后调 D 大调的 Diii，通过（大小调）共同的 D_3^4 引入同主音和弦（t），它等于 C 大调的 S ii— S ii $_6$— $D_7^{\sharp}$—T。随后又通过 C 大调的 T 等于 G 大调的 S，转到 G 大调结束。

该例同样也有两种解释，如果将中介和弦往后推一个，即第二行第一小节第一个和弦，则形成通过平行类和弦的转调。具体计算如下：♯f 小调 s $_{//}$ 等于 C 大调的 S ii— S ii $_6$— $D_7^{\sharp}$—T，这样可以省去一个辅助调性（D 大调——为了方便计算）。

六、关于“先入为主”的调性现象分析

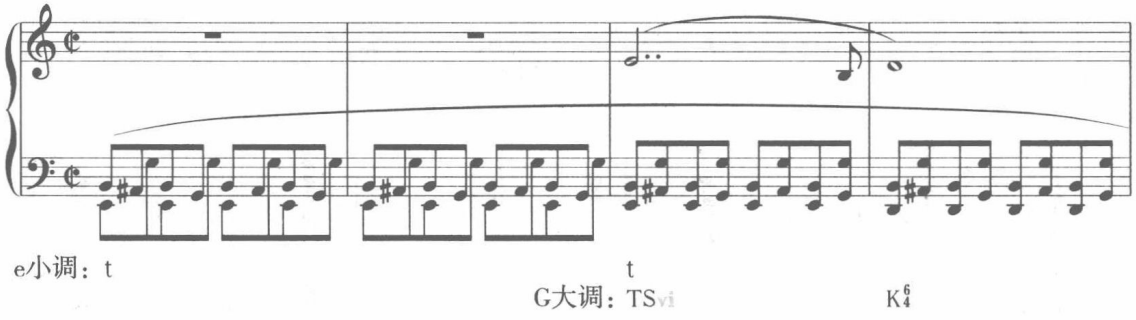
在前面章节中，我们曾谈到和声性调性的特点，它是通过两个以上的和弦序进来完成的。

“先入为主”的调性现象指的是：如果只有一个和弦，或其他和弦已经明显不属于这个和弦（调）的情况下，调性能否成立？这就是“先入为主”的调性分析理论。

一个段落一开始出现的和弦往往给人以主和弦的感觉，因此，在只有一个和弦的状态下，其调性的确立，可称之为“先入为主”的调性现象。

例 8–201

肖　邦《前奏曲》Op.28，No.2

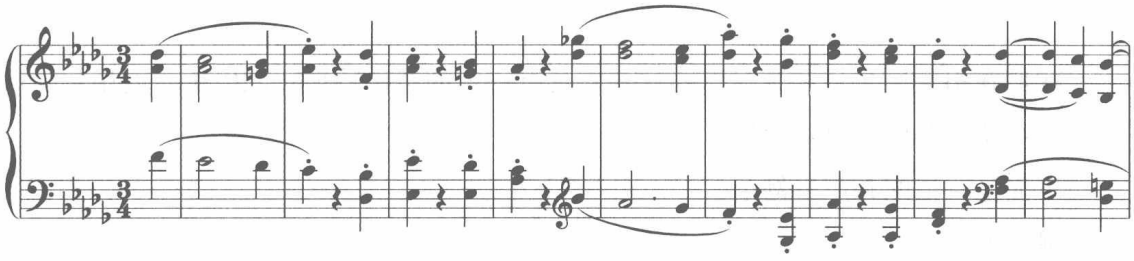


上例是肖邦于 1838 年创作的《24 首前奏曲》（Op.28）中的第二首，标题为“a 小调前奏曲”。由于采用省略主调（a 小调）这一关键环节的作法，使我们在调性的认定上带来一定的困难。

根据“先入为主”的调性分析方法，我们可以认定其开始部分的调性为 e 小调（局部调性）。类似的情况还有贝多芬《月光奏鸣曲》第二乐章开头（例 8–202）、柴科夫斯基《十一月》（雪橇）的中部开始（由于篇幅所限，没有列出）等。

例 8–202

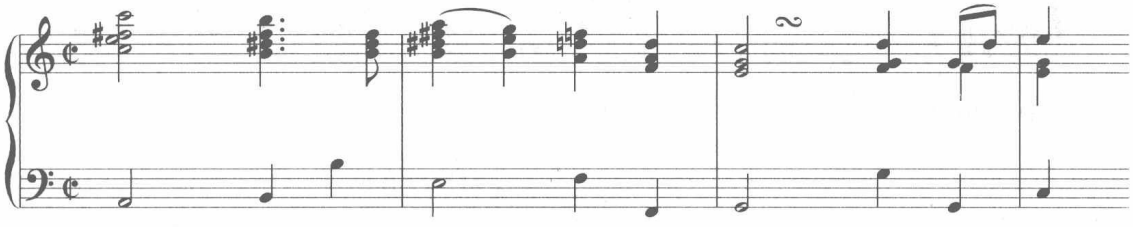
贝多芬《月光鸣奏曲》第二乐章



当然，也不是所有开始的和弦都能够作为主和弦的，特别是当开始的和弦是不协和和弦时，这种“先入为主”的分析方法就不成立，如下例：

例 8–203

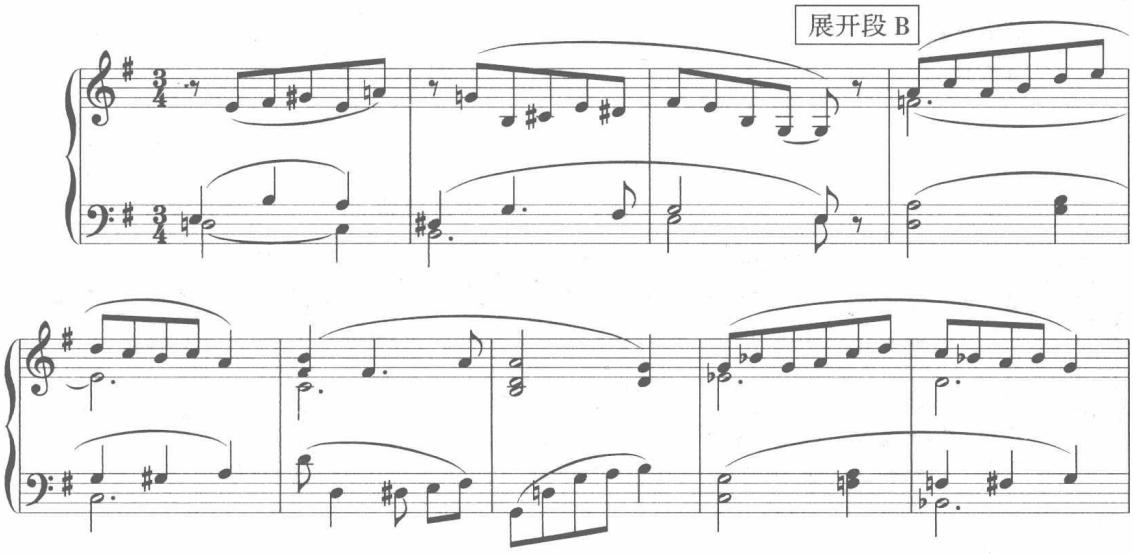
门德尔松《婚礼进行曲》



上例由于开始的和弦不是协和的三和弦，所以不会被认为是主和弦。但有时也有是协和三和弦的，也不被认为是主和弦。如下例：

例 8–204

格里埃尔《浪漫曲》Op.31，No.7 展开段

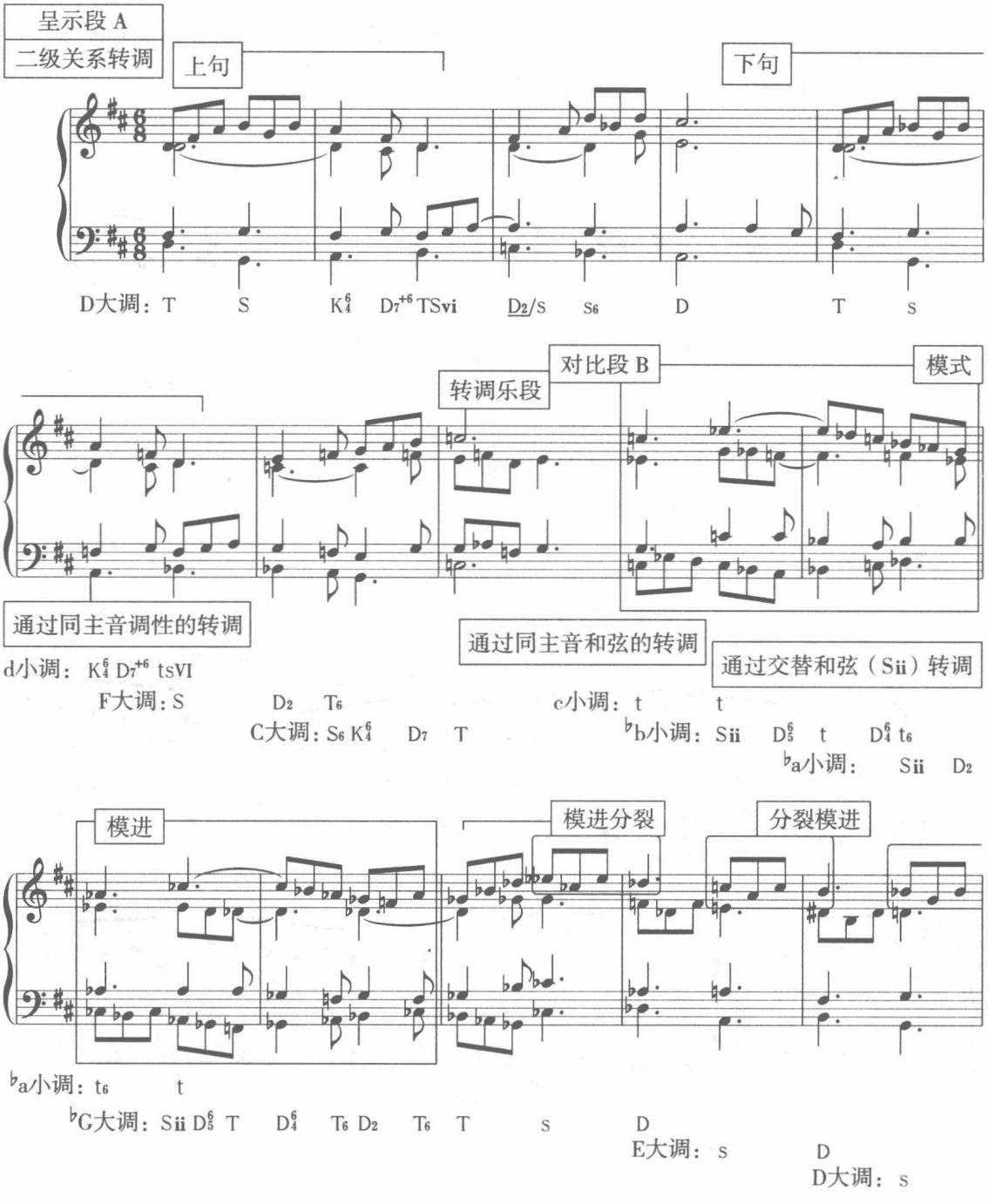


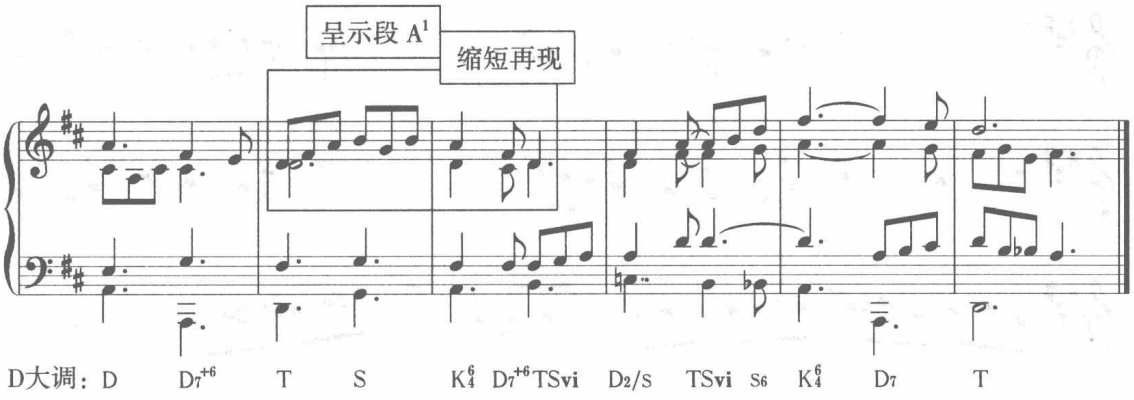
七、实践指示与配和声举例

我们在引入同主音和弦时，要注意它具有一定的结构特征，如以乐段或乐句为单位的大小调（和弦）对置现象。

下面是一道配和声举例：

例 8-205





这是一首再现单三部曲式结构，呈示段（A）中（第 1—8 小节）为平行乐段结构。上句落在本调（D 大调）的 D 上——半终止，下句采用大小调对置手法，然后通过（d 小调的 dIII_6 等于 C 大调的 S_6）转到 C 大调。

展开段（B）通过并置 c 小调的主和弦开始，经过一系列的转调模进，其模进模式本身就包含转调环节（如 c 小调—$^{\flat}$b 小调、$^{\flat}$a 小调—$^{\flat}$G 大调）到了$^{\flat}$G 大调开始，再通过一系列的转调模进，这样$^{\flat}$G 大调— E 大调— D 大调，进行一系列的等音转调模进，最后进入 D 大调的 D_7 为再现作准备。

再现段（A^1）只有一句结构，属于缩短再现的范畴，整个习题呈现出带再现的单三部曲式结构特征。

其结构图式：

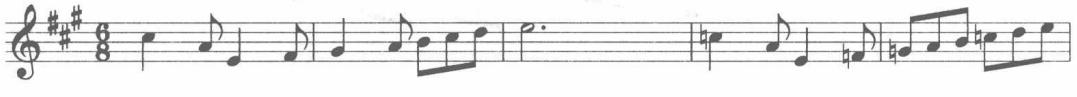
再现单三部曲式结构

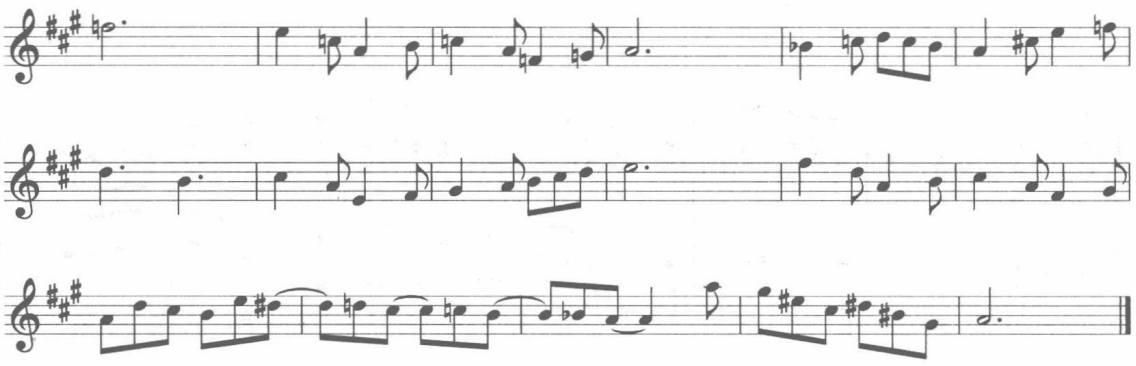
A（呈示段）		B 对比段		A^1（再现段）
材料：	a（平行）a^1		b（引伸对比）	
小节：	4 + 4	2 + 2	0.5+1 + 1 + 1.5	5
调性：	D： d：— C：c— $^{\flat}$b	$^{\flat}$a—$^{\flat}$G	$^{\flat}$G — E— D	D————

练　习　八

一、完成下列旋律的四部和声写作

要求：首先进行四部和声骨架的写作，然后进行对位化处理。

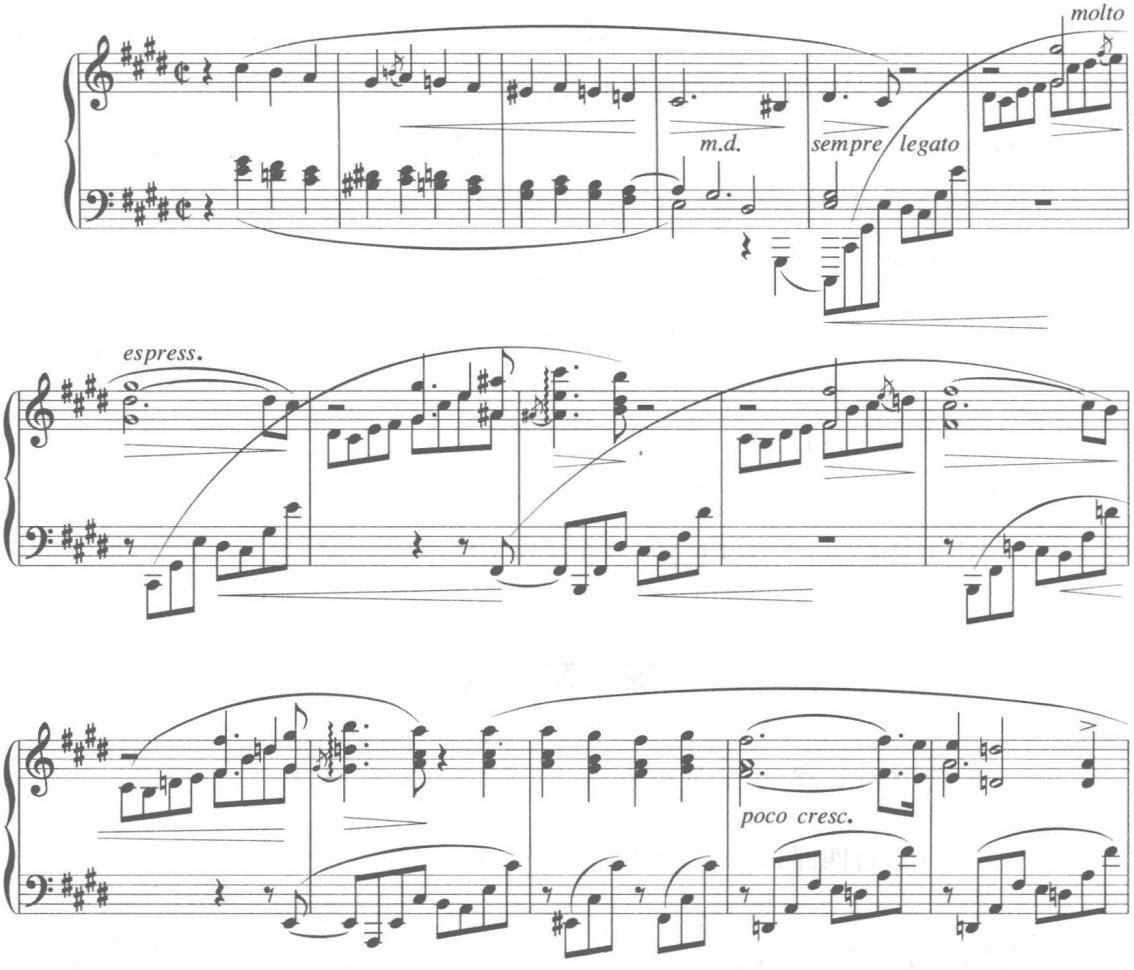


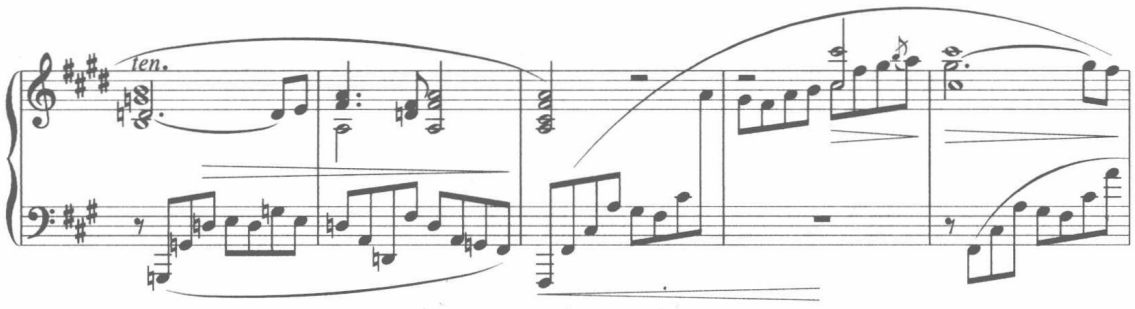


二、分析下列作品，说出其交替和弦的具体类型

例 8–206

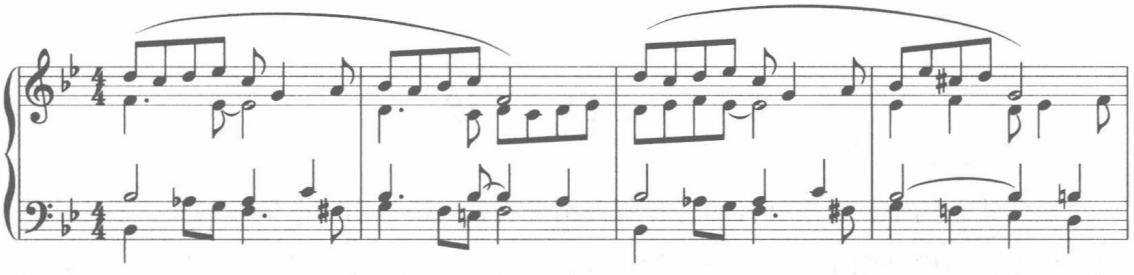
肖　邦《前奏曲》Op.45





三、把下面的第一乐句扩展成乐段，然后再发展成单三部曲式结构

例 8–207



第 九 章
模进现象综述

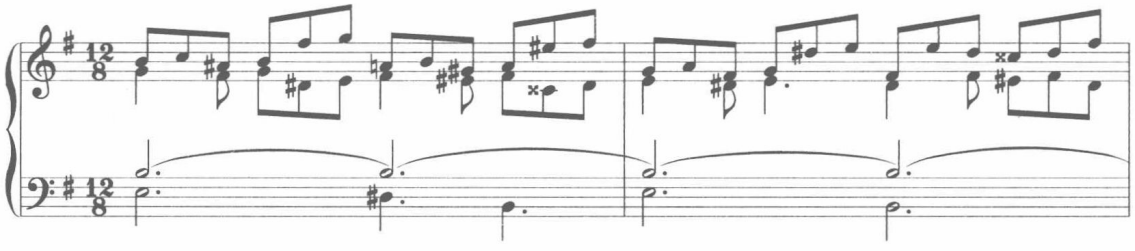
一、概　　述

在曲式结构中，音乐材料的展开所采用最有效、最常用，也是最基本的手法之一，便是重复，而模进则是这种音乐片段的移位重复。模进使音组在移位过程中，材料得到了统一，还可获得新的音响色彩。

模进又分局部的与整体的两种。

局部模进：指旋律上的模进而和声上的不模进或反之。如下例：

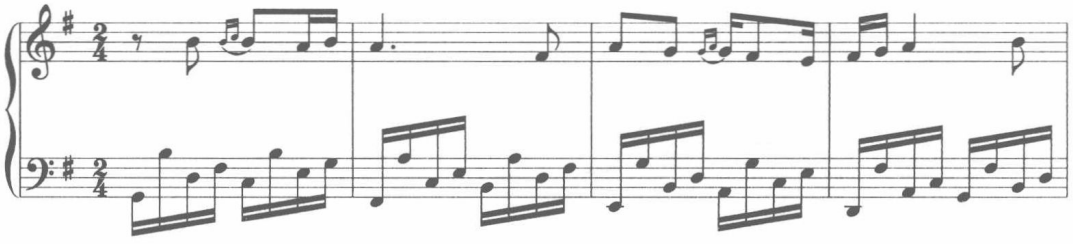
例 9-208

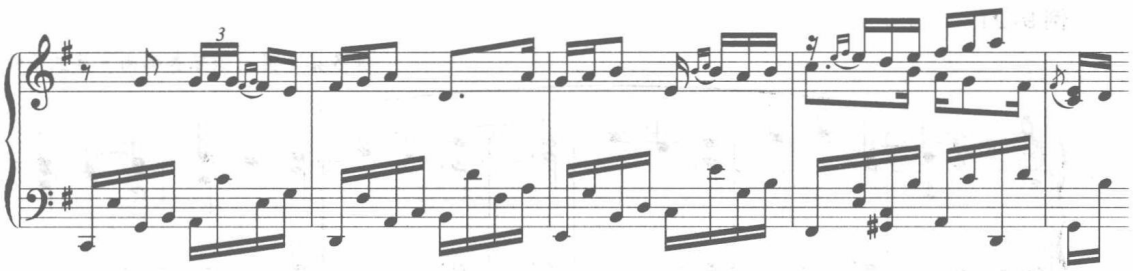


上例是单旋律的模进，而和声上没有模进。类似的例子还有莫扎特《土耳其进行曲》的开头等。

下例是和声模进、旋律不模进的现象。

例 9-209　　梅特涅尔《新事曲》OP.17，No.1

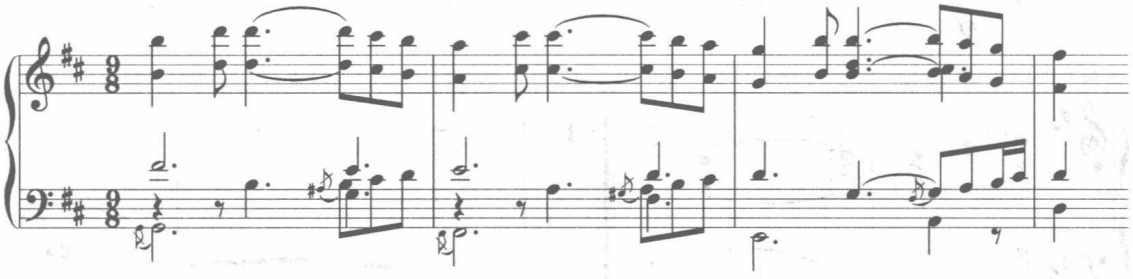




整体模进：在音乐作品中，旋律与和声常常是紧密结合的，很少有例外的情况。模进做为音乐材料的展开的重要手段之一，对于音乐结构的形成具有重要的意义。模进本身在写法上，既有音响上的更新，又有写作逻辑上的统一。如下例：

例 9–210

瓦格纳《名歌手》



二、模进的定义及基本特征

（一）定　义

一个旋律音组（包括旋律、和声、节奏）向上或向下移动，称为模进。

旋律音组的结构规模：可能是一个乐句、一个乐节、一个动机甚至是一个乐段。

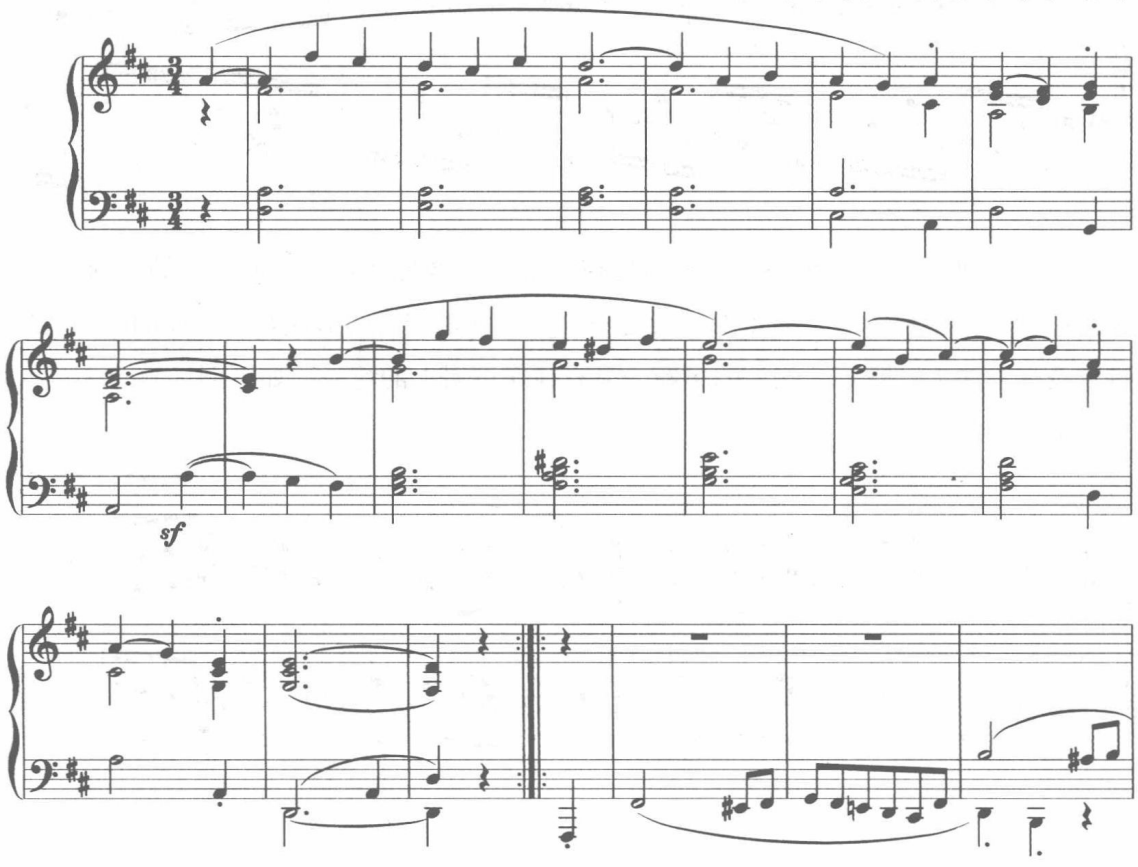
不超出一个调范围的模进，叫调内模进，也叫自然模进。超出一个调的范围但不超出原调近关系范围的模进，称为离调模进。超出原调近关系调范围的模进，称为转调模进。

乐段与乐段之间的移位重复称为展开，展开是音乐发展手法之一（音乐发展手法包括重复、变奏、展开、对比、再现等）。如肖邦《玛祖卡》（Op.33，No.2）。

乐句与乐句之间的移位重复则是一种平行乐段构成的类型。如贝多芬《月光奏鸣曲》第二乐章开头（例 8–202）、格里格《a 小调钢琴协奏曲》第二乐章开头、贝多芬《第七钢琴奏鸣曲》第三乐章开头（例 9–211）等。

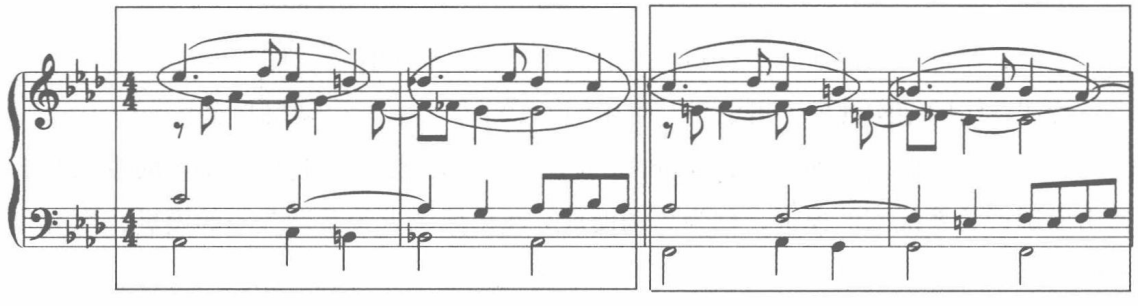
例 9–211

贝多芬《第七钢琴奏鸣曲》第三乐章



乐节与乐节之间的移位重复是模进的一种常见的类型，如下例：

例 9–212

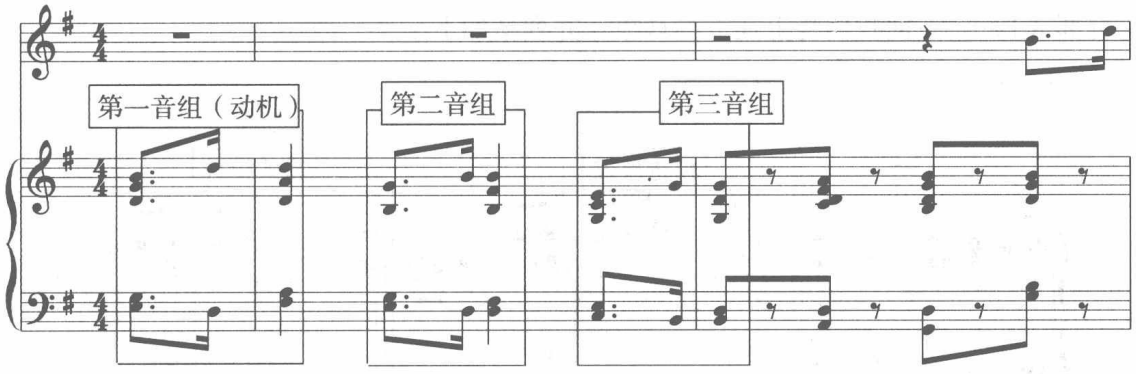


上例是在乐节的基础上（2+2）形成的整体模进，其中还有旋律模进和声不模进这样的局部模进现象（1+1）+（1+1）。

动机与动机之间的移位重复是模进最常见的基本形态。

例 9–213

舒　曼《茅屋》Op.119，No.1



（二）基本特征

1. 音组的划分：根据和声序进的不同组合方式，我们可以把它分割成若干个音组，第一个音组称为模进的动机。

2. 动机的构成：从节奏上来看，常见的是抑扬格动机构成模式。抑扬格——弱起强收，反之为扬抑格——强起弱收。从和声进行上来看，常见的是正格进行、变格进行、完全进行、三度关系进行、二度关系进行等。总之，音乐中的任何片段都可以拿来做模进动机。

3. 模进的数量：包括动机在内的模进音组一段不超过三个，这是常见模进的数量，模进的数量与模进音组的长度有关。

4. 模进的长度：实际上模进的长与短，与动机的规模有关，如果动机短，模进的次数可能就多，反之模进的次数可能就少。

5. 模进的应用：可出现在任何结构位置上。如展开段、呈示段等。

三、与模进有关的一些概念介绍

（一）模进是展开手法之一

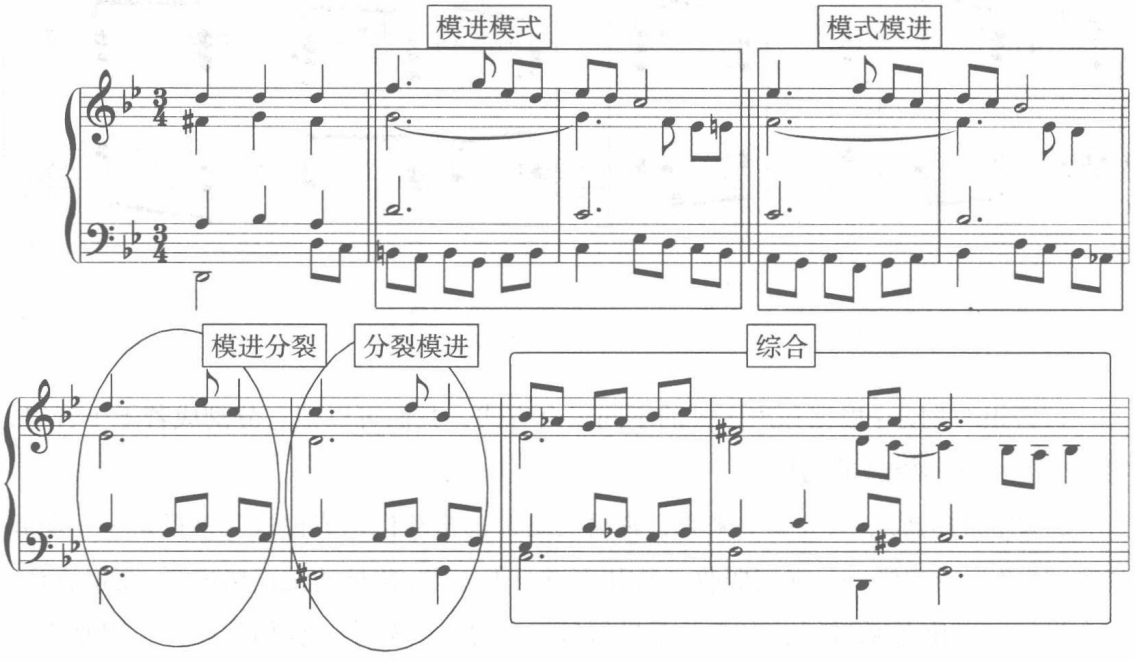
展开是音乐发展手法之一，展开手法一般包括模进、分裂、综合。

1. 模进：将主题片段加以变化移位重复，就构成模进。模进又分为自然模进、离调模进、转调模进等。

2. 分裂（紧缩模进）：这种方法是将模进音型进行再分裂。以层层剥离的方式，使音乐的主题片段逐渐减少。例如聂耳《金蛇狂舞》（中段）、格里格《致春天》（中段）。

3. 综合：通常在一系列展开、分裂之后，有一个乐句或乐节的终止式，这种现象称为综合。例如贝多芬《第一交响曲》第三乐章（首部中段）、柴科夫斯基《六月—船歌》（首部 A 段）。下面我们将上述三种现象一并列举如下：

例 9–214

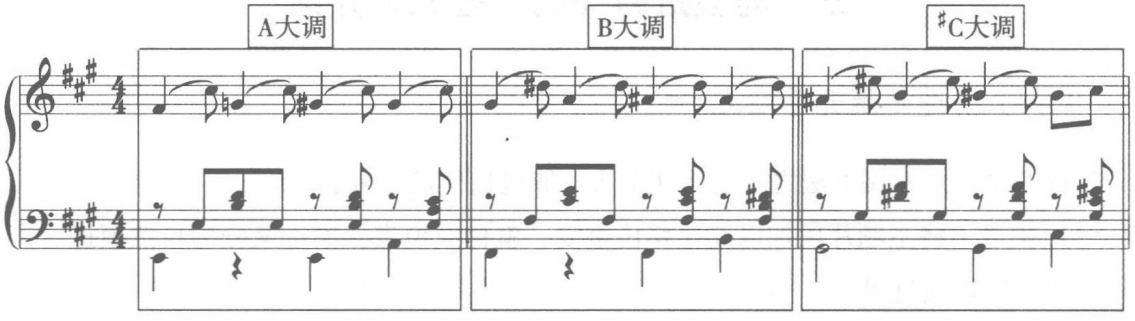


（二）介绍一些与模进相关的概念

1. 严格模进与自由模进：这是从音程移位的角度来看，如果音组进行方向与音程关系是一致的称为严格模进（当然音数可能是不一样的）。

例 9–215

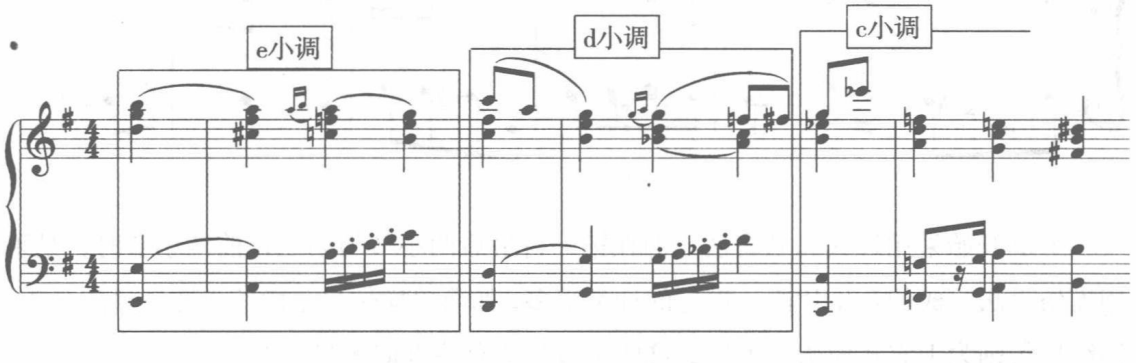
里姆斯基–科萨科夫《金鸡》第二幕



上例为严格模进的例子，下例为自由模进的例子。

例 9–216

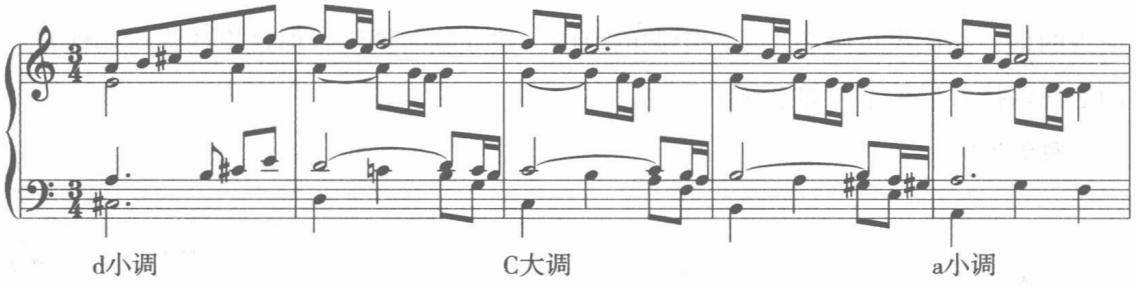
普罗科非耶夫《第三钢琴协奏曲》第二乐章



类似的例子还有贝多芬《第五交响曲》第二乐章第二主题（B）开头等。

2. 调内模进与离调模进：这是从调性变化的角度来看，调内模进的概念我们前面刚谈过，而离调模进的概念则是在模进中构成离调或离调中构成模进，其中有调性方面的变化。

例 9–217

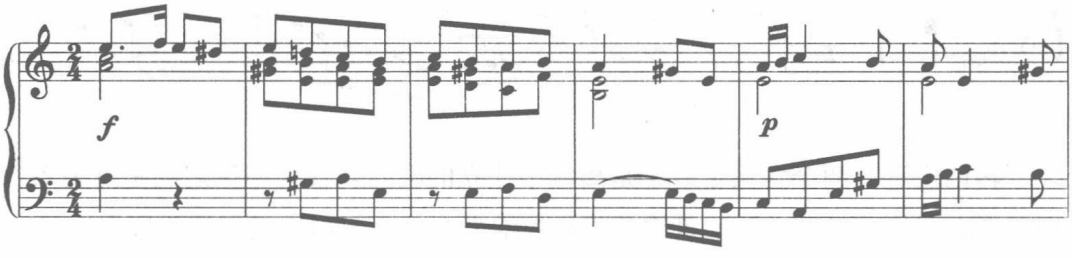


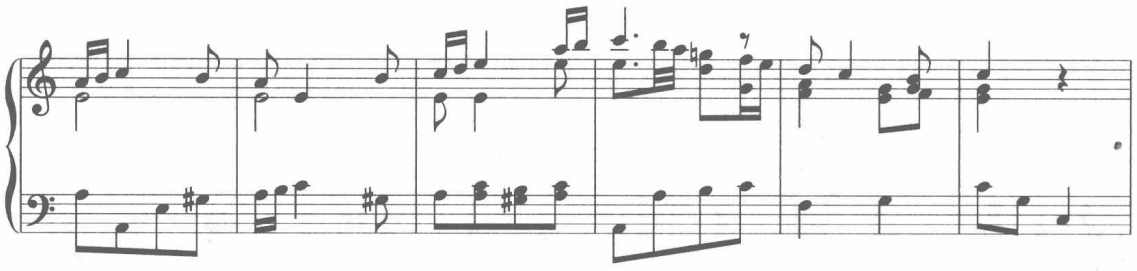
上例是模进与模仿相结合的例子，同时兼有一系列的调性变化（离调模进）。

3. 模进与模仿的区别：我们前面谈到过模进的概念，是指整个音乐片段做有规律的上或下移动，其中进行方向与音程移动是一致的。而模仿是指某一单声部的旋律在另一声部出现，形成相似的旋律进行，确切地说，模仿是在不同声部之间进行的，而模进则是在同一声部内的上下移动。

例 9–218

格鲁克《奥利达半岛上的伊菲格尼亚》





上例开始采用柱式和弦写法，但在第一行最后两小节与第二行前两小节时，是采用模仿手法写成的音乐片段。模仿的种类很多，如简单模仿只是模仿主题动机的开头，连续模仿则为卡农式模仿。上例的这四小节写法有些近似无终卡农。

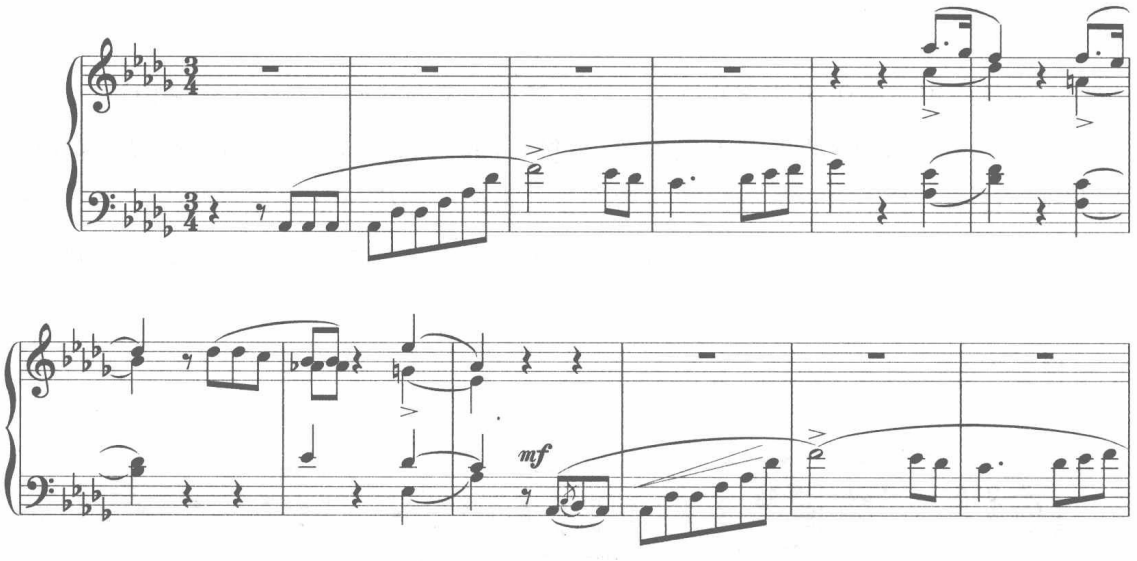
4. 三种不同类型的模进的区别：在斯波索宾等人合著的《和声学教程》一书中，关于模进一共讲了三次。第一次为调内模进，是在上册讲的。第二次为离调模进，是在下册讲的。第三次为转调模进。它们之间的区别如下：

首先是调内模进与离调模进、转调模进之间的区别。这点比较好区分，只要看有没有变化音就可以了（当然，和声小调的 ♯Ⅶ除外）。

其次是离调模进与转调模进之间的区别。如果说不超出一个调范围的模进是调内模进的话，离调模进则超出了一个调的范围，建立临时调性，但这里的临时调性与原调之间保持着近关系。如下例：

例 9–219

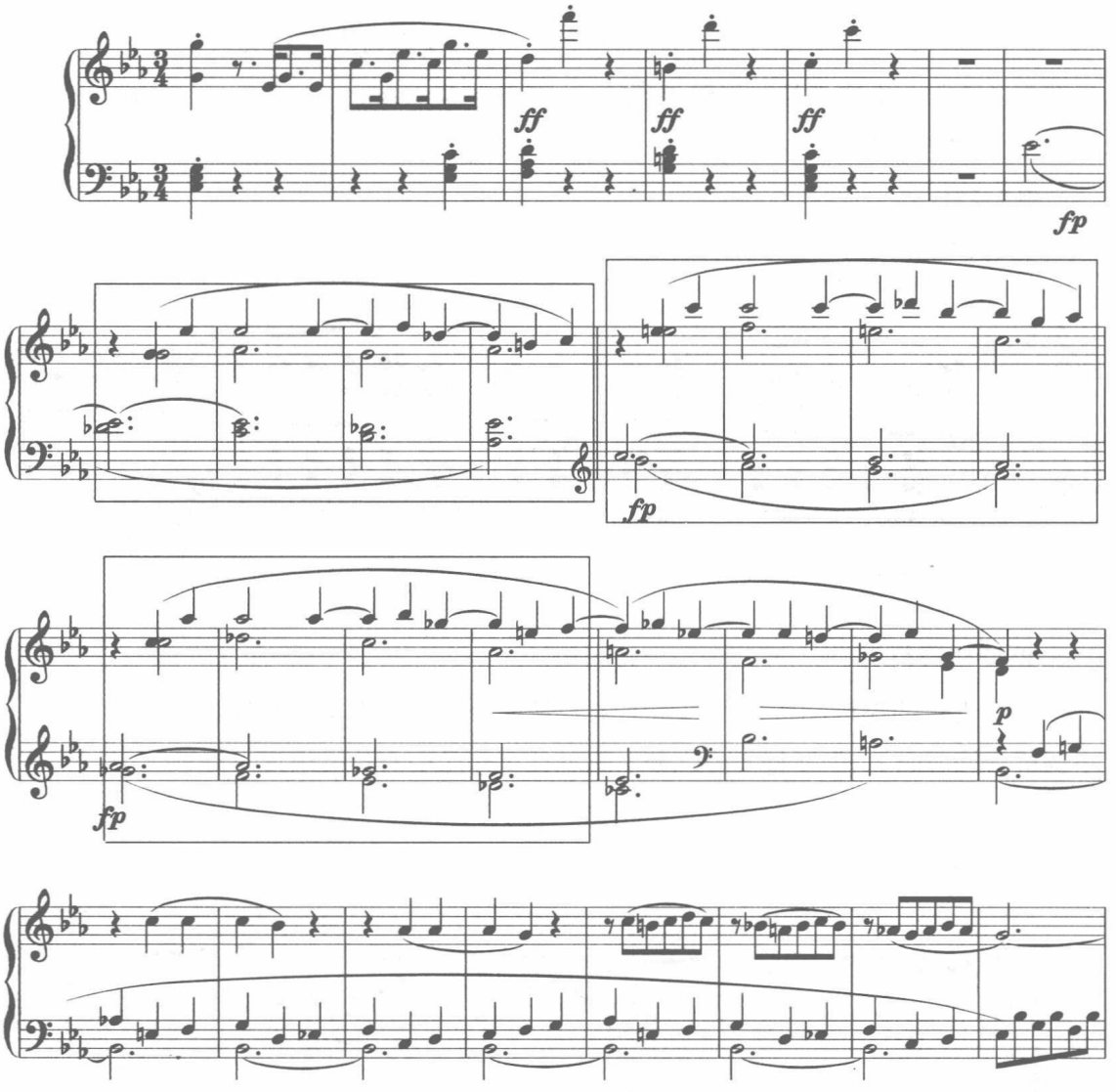
韦　伯《邀舞》



转调模进有两个含义：一个是离调中建立的临时调性与原调之间是近关系，但不回原调者为模进转调。例如贝多芬《第五钢琴奏鸣曲》第一乐章的连接部。

例 9–220

贝多芬《第五钢琴奏鸣曲》第一乐章（连接部）



另一个含义是建立的调性与原调是远关系，这种是典型的转调模进。例如肖邦《f 小调幻想曲》（例 5–136）。

四、模进音组的构成

模进音组（动机）的构成与音组的移位是有关模进的核心问题。

模进的好与坏是由构成模进的动机所决定的。要写好模进，首先要写好动机，好听的动机，才有重复发展的必要。模进音组（动机）的构成很复杂，从理论上来讲，音乐作品中所出现任何音乐片段（无论什么样的和声进行）皆可作为模进的动机出现。

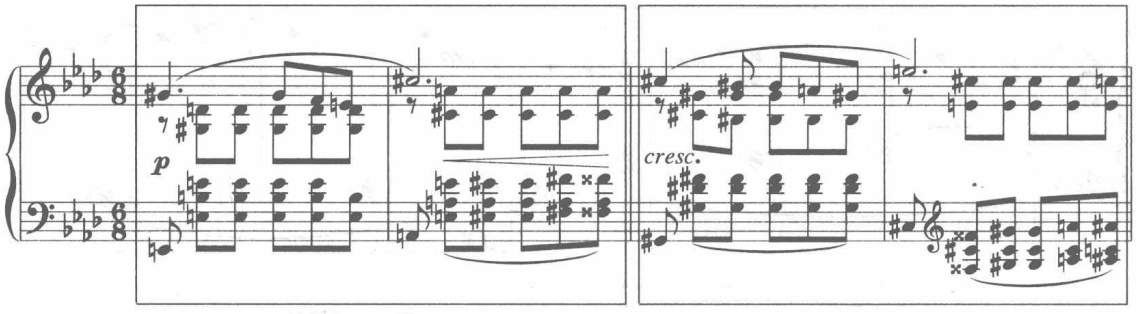
1. 常见的模进音组（动机）的构成。前面我们曾谈到在大小调和声写作时期，模进的动机，一般由以下几种情况构成：

正格进行类、变格进行类、完全进行类、半完全进行类、三度关系类（下三度）、二度关系类等，下面列举一些模进现象。

① 正格进行类

例 9-221

肖　邦《前奏曲》Op.28，No.17

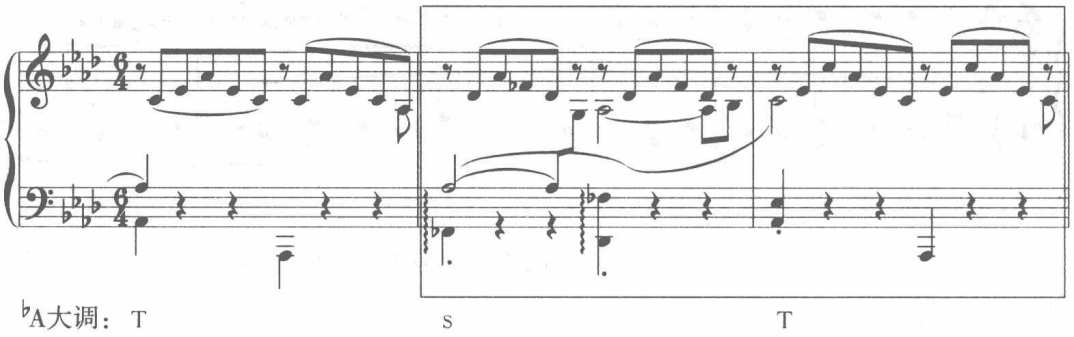


② 变格进行类

变格进行的模进动机，在风格上主要是浪漫主义时期的作曲家采用。如肖邦《c小调革命练习曲》、李斯特《爱之梦》第三首等作品中有片段出现，见下例：

例 9-222

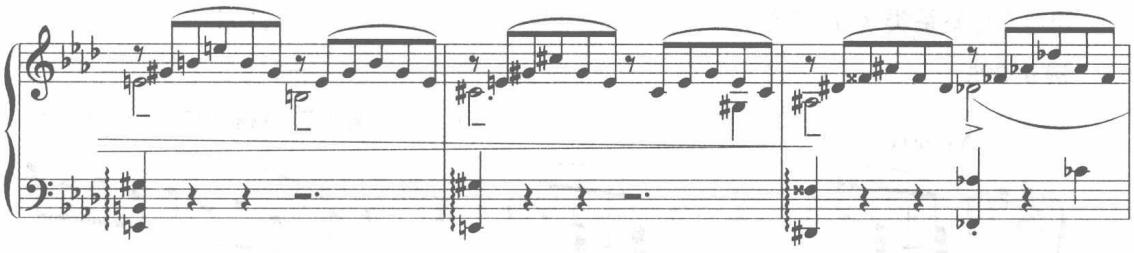
李斯特《爱之梦》



♭A大调：T　　S　　T

♭A大调：TSvi

C大调：s　　T　　TSvi



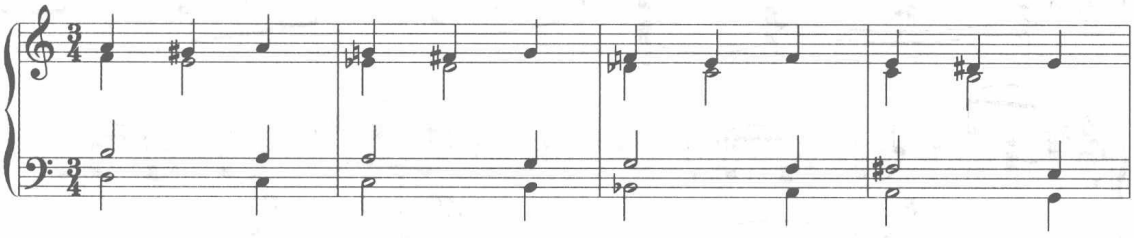
E大调：T　　TSvi6

♭A大调：s6　　D

上例模进的动机构成采用变格进行 s—T，从调性移位方式来看，是采用“三度循环”的方式来进行的♭A—C—E—♭A。

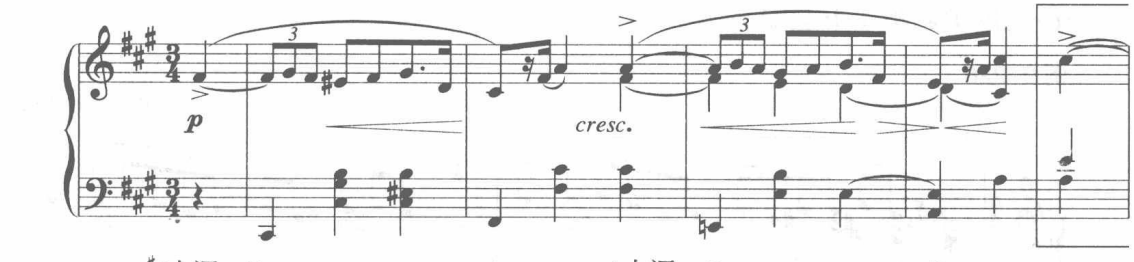
③ 完全进行类

例 9-223



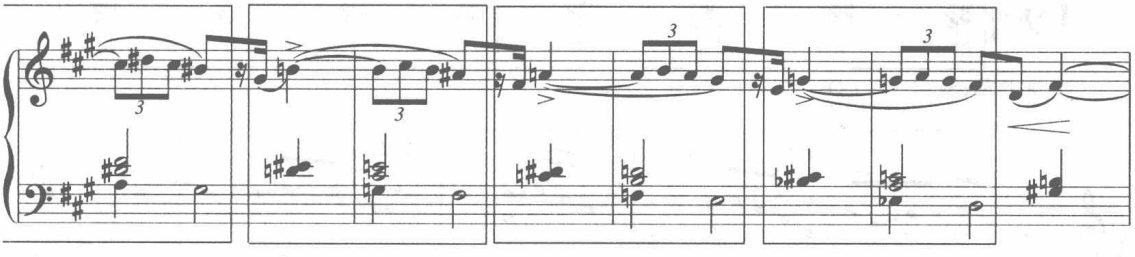
④ 半完全进行类

例 9-224　　肖　邦《玛祖卡》Op.6，No.1



♯f小调：D7　　t　　A大调：D7　　T

♯c小调：tsVI



♯c小调：sii$^4_3$　D7　DVII$^6_5$/S

b小调：DVII$^6_5$/D　sii$^4_3$　D7　DVII$^6_5$/S

a小调：DVII$^6_5$/D　sii$^4_3$　D7　DVII$^6_5$/S

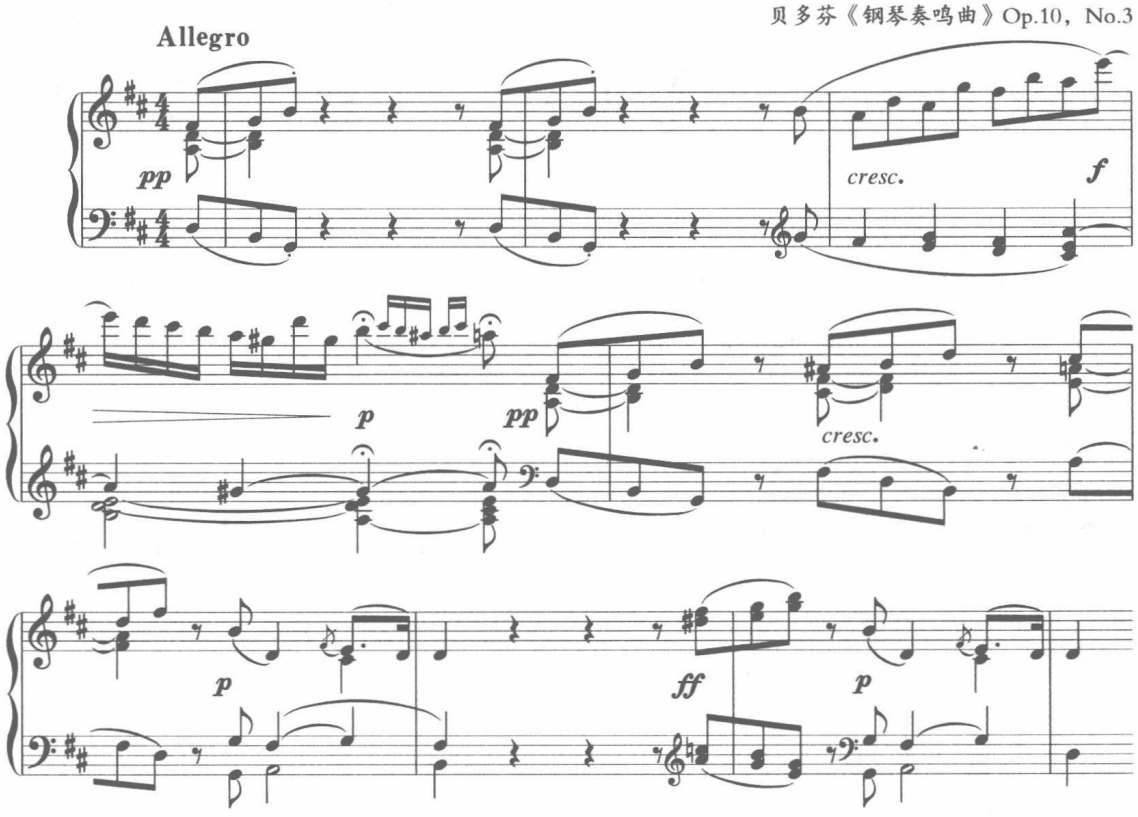
g小调：DVII$^6_5$/D　sii$^4_3$　D7

♯f小调：♭3DDVII$^6_5$　sii$^4_3$

⑤ 三度关系类（下三度）

例 9-225

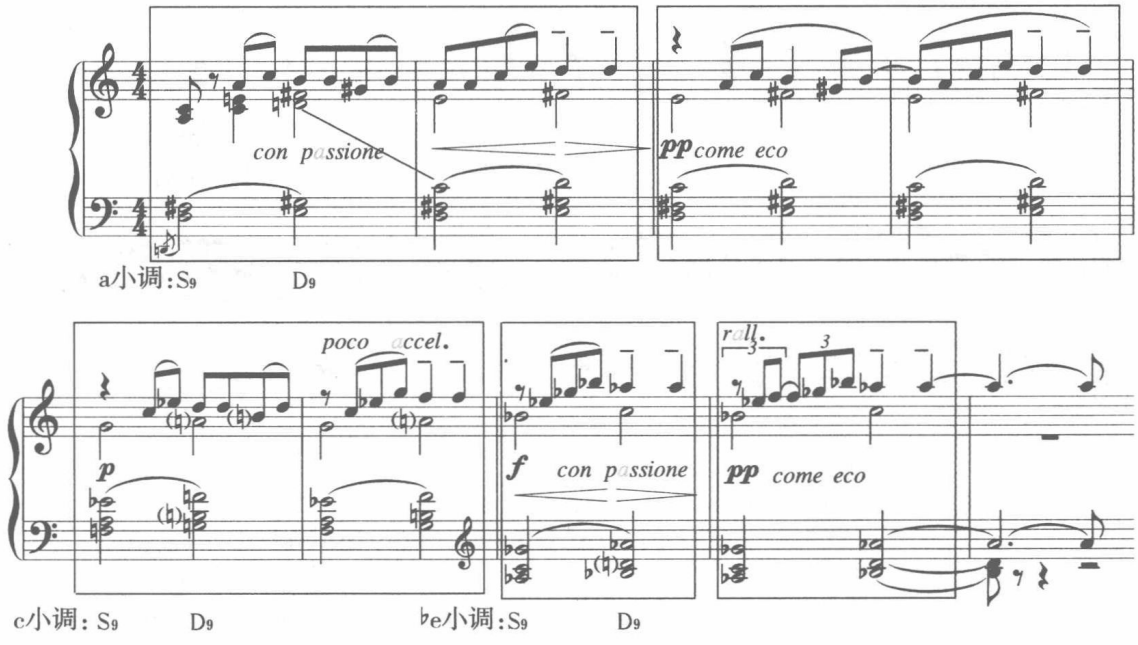
贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op.10，No.3



⑥ 二度关系类（上二度）

例 9-226

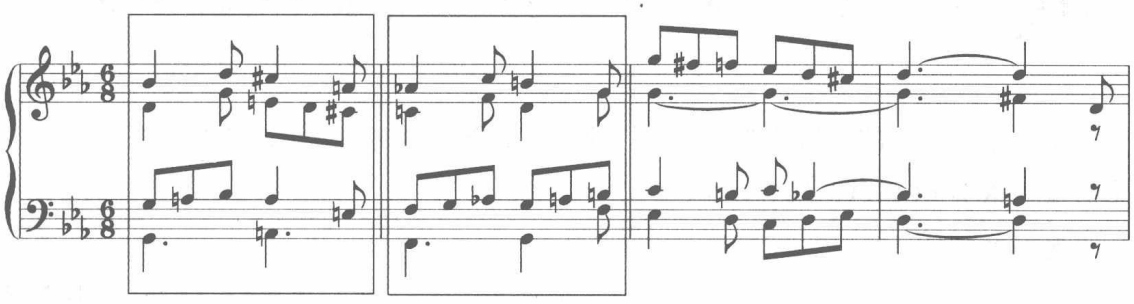
普契尼《蝴蝶夫人》



上例是九和弦的平行，建立在旋律小调的基础上（升高Ⅵ、Ⅶ级）。在调性对置方面，是典型的浪漫主义时期的三度关系调性布局。

二度关系这种类型不仅体现在（S—D）这样的和声进行上，也可能出现在（T—DD）或（t—sii_7）等典型和声进行中。

例 9-227

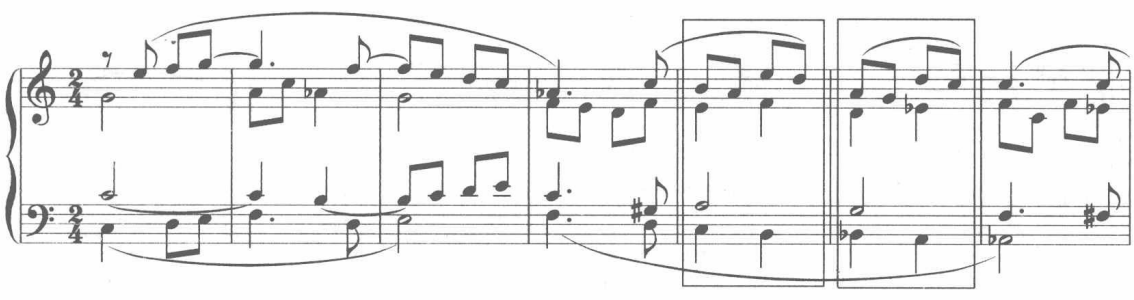


上例是属于转调模进类型，其模进模式建立在 g 小调的 t—DD 这种二度关系进行上，当然也可以理解为 d 小调的 s—D。

通过上述的作品实例介绍，可以说任何一种组合都可能构成模进的动机，这里只是从典型的和声进行图示方面加以归纳总结。

2. 不常见模进音组（动机）的构成。常见的模进音组（动机）都是以解决为特征的构成方式，如正格进行（D—T）或变格进行（S—T），或以半完全进行为特征的功能圈式的进行为前提条件。如果模进音组的构成与上述的情况相反，即构成不常见模进音组（动机）现象。

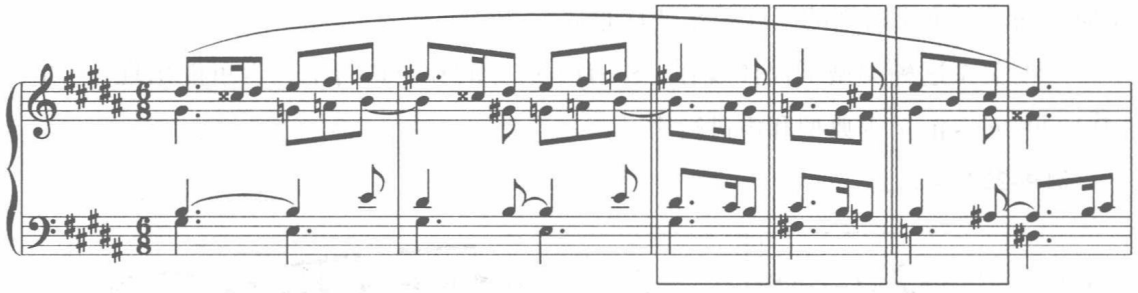
例 9-228



上例同样也是属于转调模进类型，其模进模式是建立在 a 小调的 t—sii_7 这种二度关系进行上，该例将不协和音（sii_7 的七音）留到下一音组的作法，与常见模进不协和音的处理正好相反。

一般动机是由两个或两个以上的和声进行构成，个别情况有一个和弦构成的动机模式。见下例：

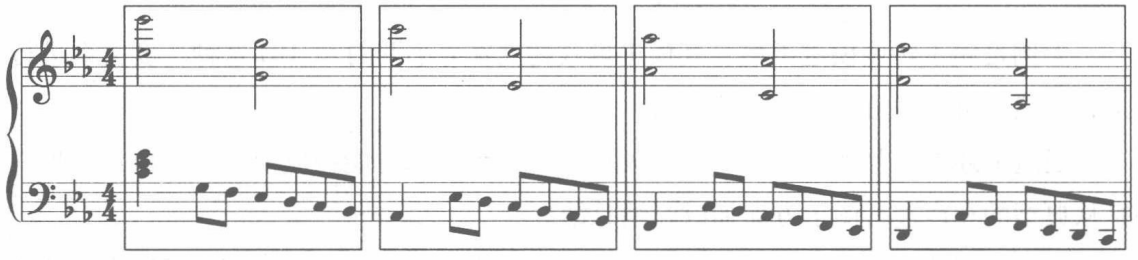
例 9–229



上例是在典型的弗里几亚和声进行的基础上形成的模进现象，类似的现象还有贝多芬《三重奏》（Op.1，No.3）等。

例 9–230

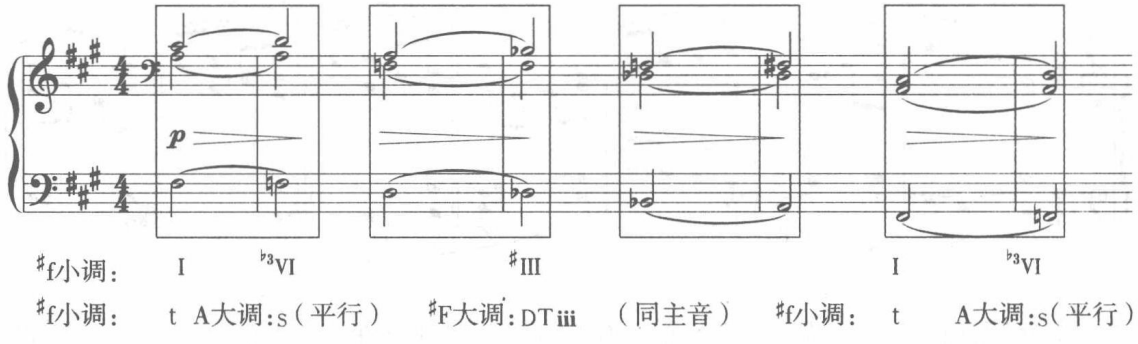
贝多芬《三重奏》Op.1，No.3



此外，各种非常规的和声进行，如前面列举的普罗科非耶夫《第三钢琴协奏曲》第二乐章（例 9–216）、里姆斯基 – 科萨科夫《安塔尔》都是不常见的模进音组（动机）现象，见下例：

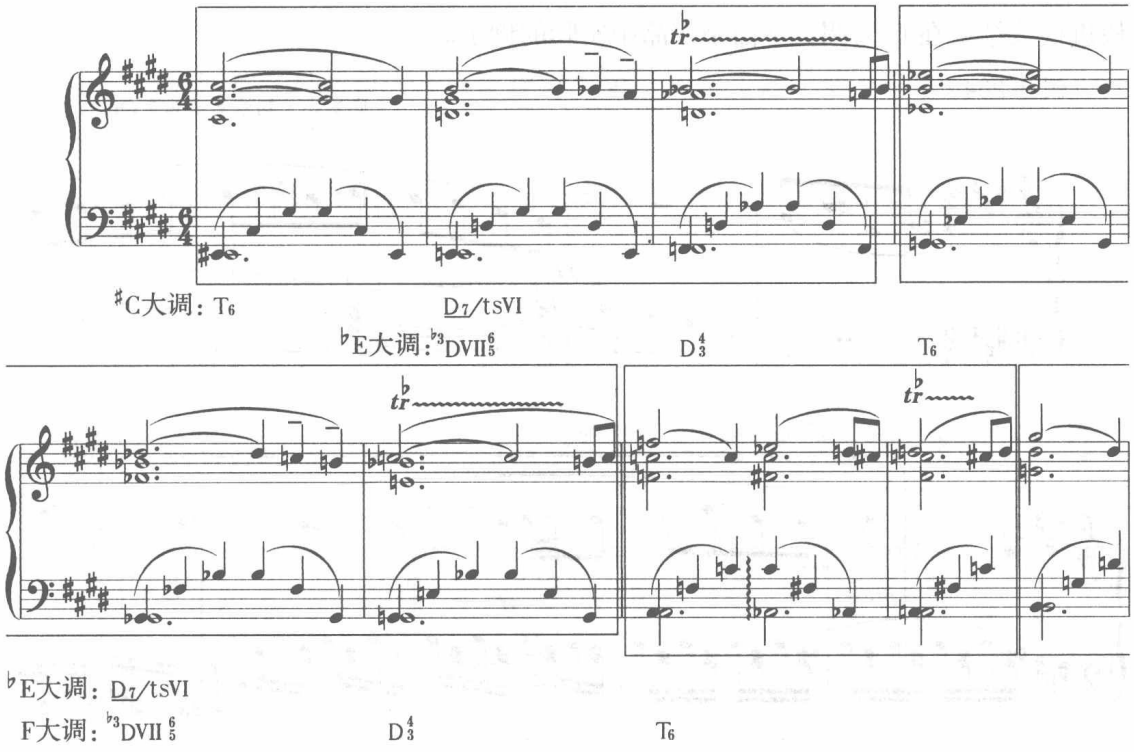
例 9–231

里姆斯基–科萨科夫《安塔尔》



上例从♯f 小调的主和弦（t）开始，通过平行交替进入 $s_{6\,//}$（即 A 和声大调的 s_6）而形成的模进模式，而调性则是通过大三度下移形成循环。这种通过平行交替和弦作为中介的转调所构成的模进模式，在里姆斯基 – 科萨科夫《天方夜谭》第一乐章主题（例 9–232）也有所体现。

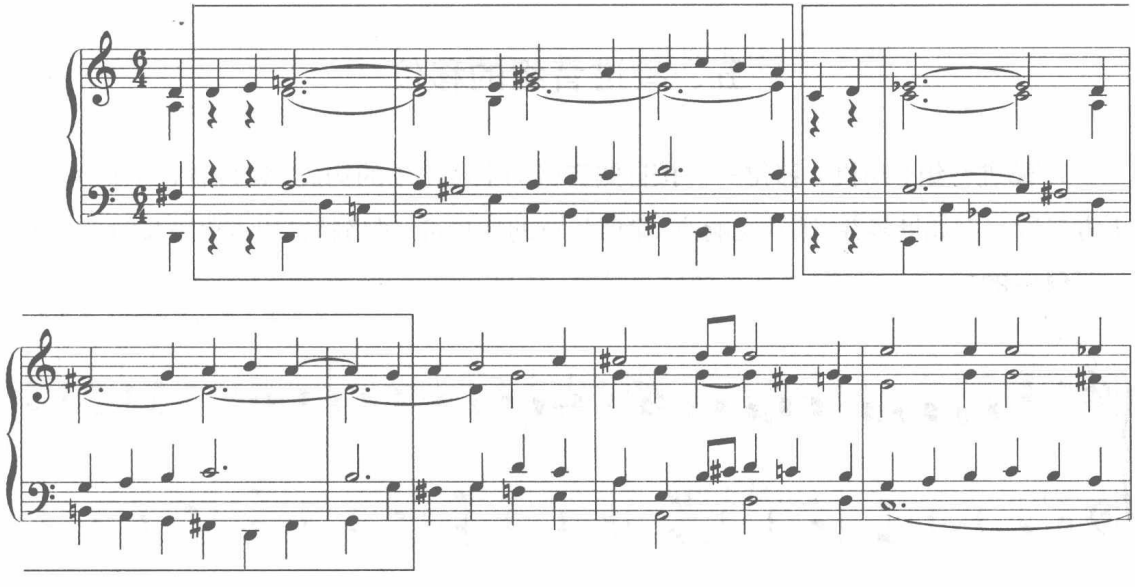
例 9–232　　里姆斯基–科萨科夫《天方夜谭》第一乐章



上例从标记上来看没有平行交替和弦出现，但如果将调性改变为♯f 小调的 D_6—$D_{7//}$（即 A 大调的 D_7），则出现平行交替和弦作为中介和弦转调的现象。

上例所构成的模进模式的音组（动机）本身已经含有转调过程（♯C 大调—♭E 大调）、（♭E 大调— F 大调），类似的情况在许多作品中都有所体现，如舒曼《梦幻曲》中段的模进模式（F—g）等。下面是一道和声习题。

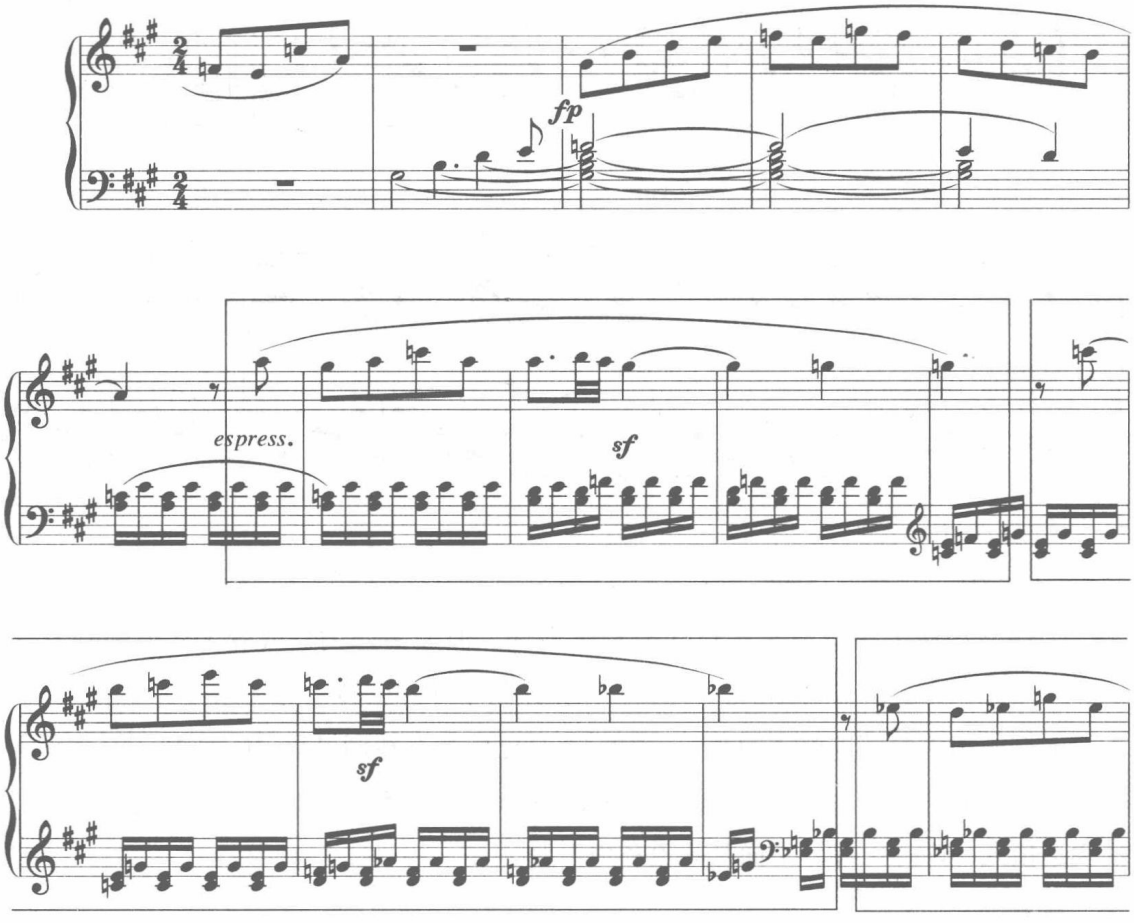
例 9–233



上例是该题的中段，从d小调开始，模进模式结束在a小调，通过模进从c小调开始，模进模式结束在G大调。下面是作品中实际的例子。

例 9-234

贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op.2，No.2

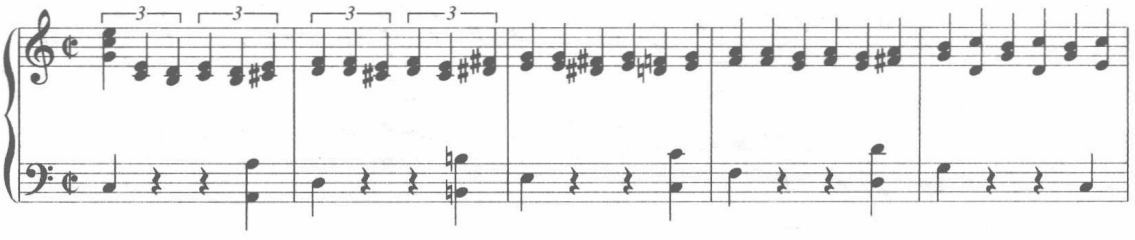


五、模进音组的移位

1. 模进音组（动机）移位——按自然音级向上或向下的构成。移位音程：自然的上下方二度。例如贝多芬《第八交响曲》第四乐章的连接部，风格特征以古典主义时期为主。

例 9-235

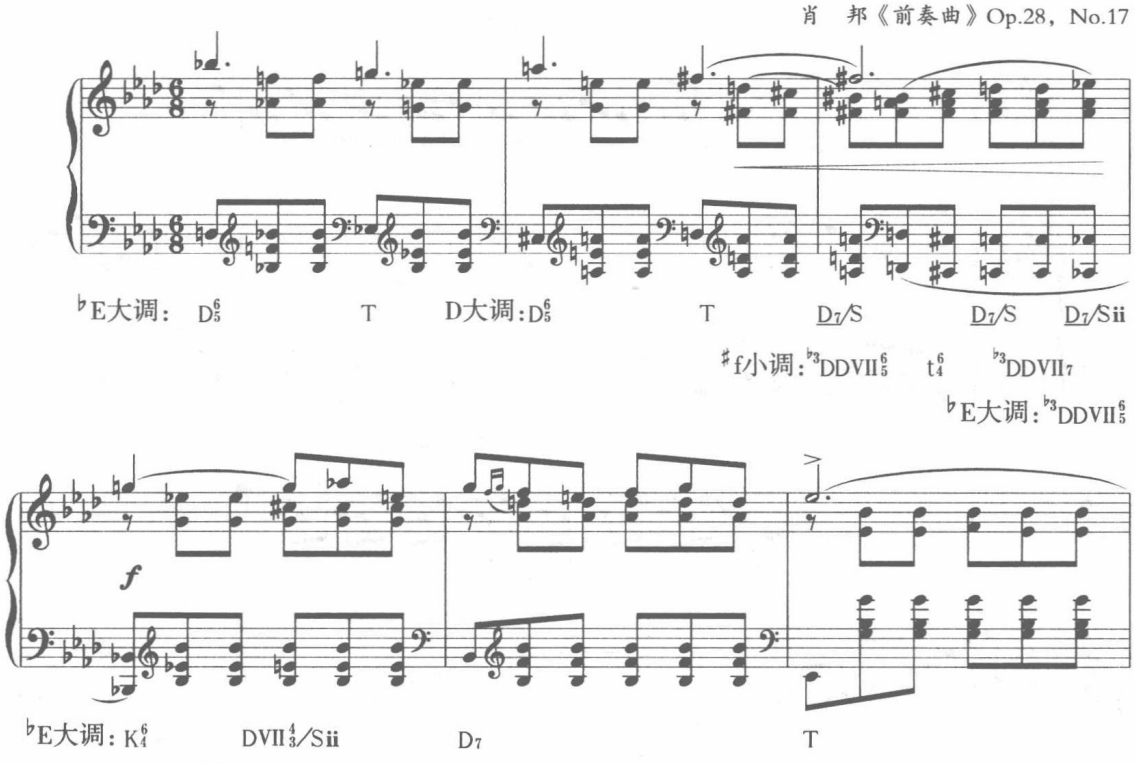
贝多芬《第八交响曲》第四乐章



2. 模进音组（动机）移位——按全音向上或向下移位。音程：上下方大二度。风格特征以古典、浪漫主义时期为主。前面列举过的贝多芬《黎明奏鸣曲》开头（例14–351）、里姆斯基－科萨科夫《天方夜谭》第一乐章主题（例9–226）、肖邦《f小调幻想曲》（例5–136）等。

3. 模进音组（动机）移位——按半音向上或向下移位。音程：上下方小二度。浪漫主义时期风格特征。

例9–236



4. 模进音组（动机）移位——按小三度向上或向下移位。音程：上下方小三度。浪漫主义时期风格特征。见肖邦《夜曲》Op.37，No.2（例6–158）。

5. 模进音组（动机）移位——按大三度向上或向下移位。音程：上下方大三度。浪漫主义风格特征。如前面列举过的李斯特《爱之梦》第三首（例9–222）、里姆斯基－科萨科夫《安塔尔》（例9–231）等。此外，还有里姆斯基－科萨科夫《沙皇的未婚妻》（例14–355）。

该例的前一行是大三度连锁的模进，其内部调性安排呈示出混合交替的形态（先平行调后同中音调的交替方法）。

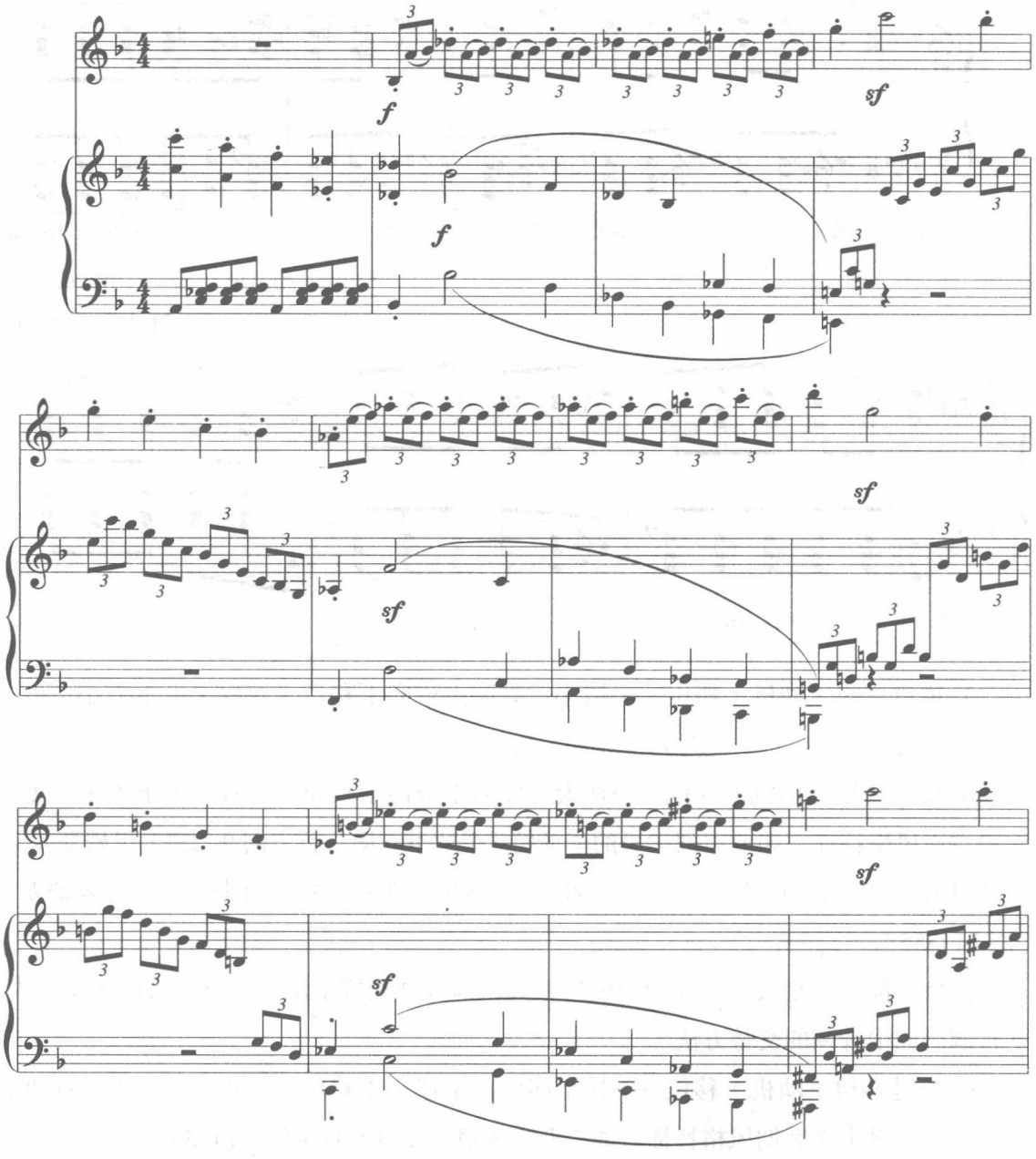
6. 模进音组（动机）移位——按增四度向上或向下移位。音程：上下方增四度、减五度。浪漫主义后期风格特征。如李斯特《奥别尔曼平原》（例14–354）。

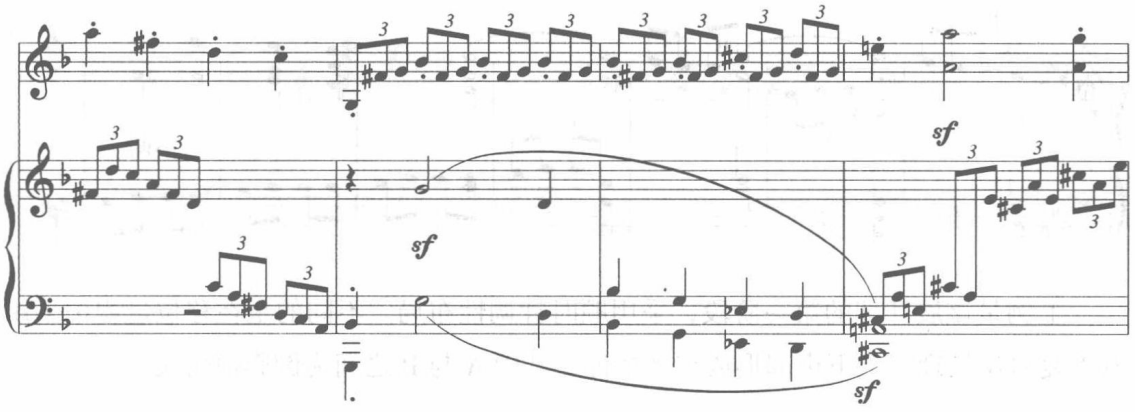
该例从$^{\flat}$e小调开始，以模进的形式直接进入a小调的$^{\flat 3}$DDVII_5^6和弦。这里就好像省略了三个调性环节：$^{\sharp}$F—$^{\sharp}$f—A，直接进入到最远关系调a。当然这里也可以解释为通过等音转过去的（如$^{\flat}$e：DD_7等于a：$^{\flat 3}$DDVII_5^6）。

7. 模进音组（动机）移位——按纯四五度向上或向下移位。音程：上下方四五度。风格特征以古典主义时期为主。这种模进是古典主义时期调性移位的主要类型。如展开部的顺时针、逆时针调性布局。

例 9-237

贝多芬《F大调第五小提琴钢琴奏鸣曲》第一乐章（展开部）

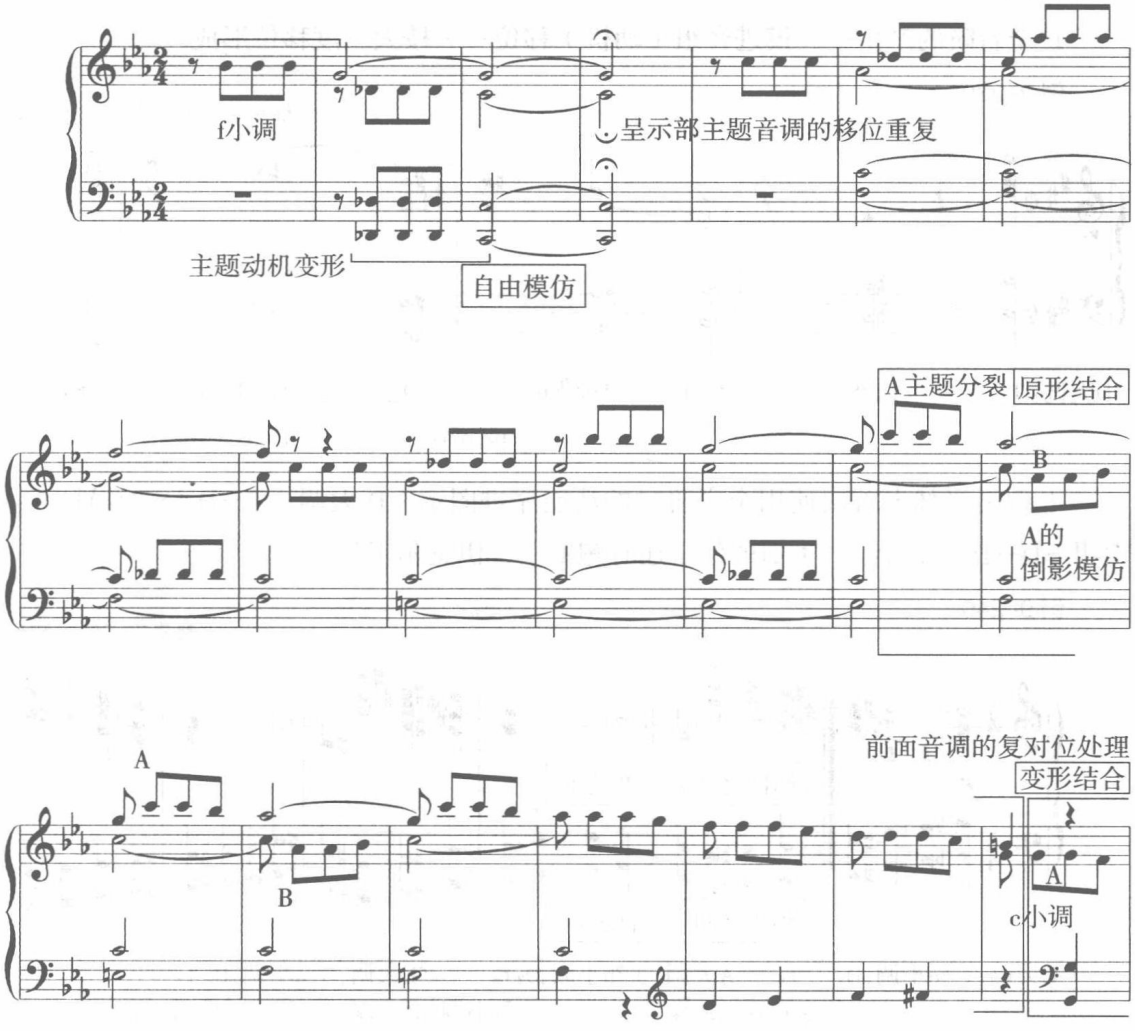


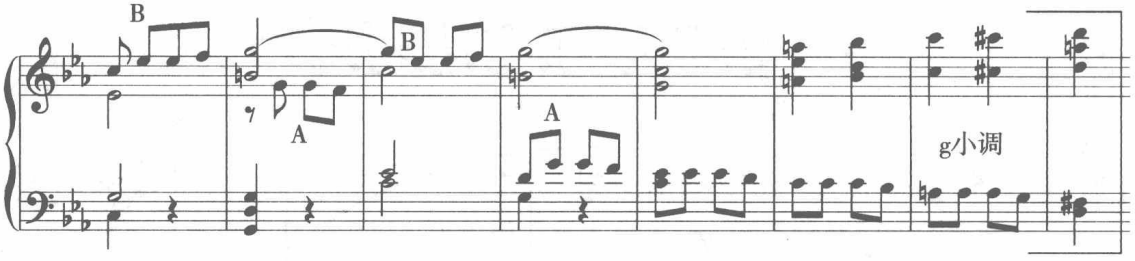


上例是该曲展开部的第二阶段——展开阶段，采用顺时针调性布局。类似的例子还有贝多芬《第五交响曲》第一乐章的展开部。

例 9–238

贝多芬《第五交响曲》第一乐章（展开部）





上例是该展开部的第一阶段，采用顺时针调性布局。不同的是在移位过程中采用八度复对位处理，上下声部形成交叉换位。其中 A 与 B 之间为倒影模仿关系。

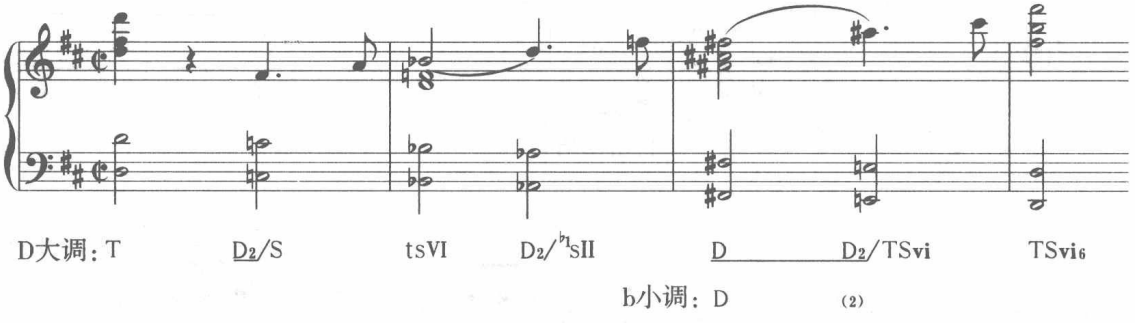
六、循环音阶产生的基础（模进中的等距离调性布局）

具有等距离调性布局的模进音组（动机）移位一般有四种：1. 连续小二度移位，一般则形成半音阶。2. 连续大二度移位形成 D_7 连锁。3. 连续小三度移位。4. 连续大三度移位。

1. 全音阶的产生——模进音组（动机）移位——按大三度移位形成。

例 9-239

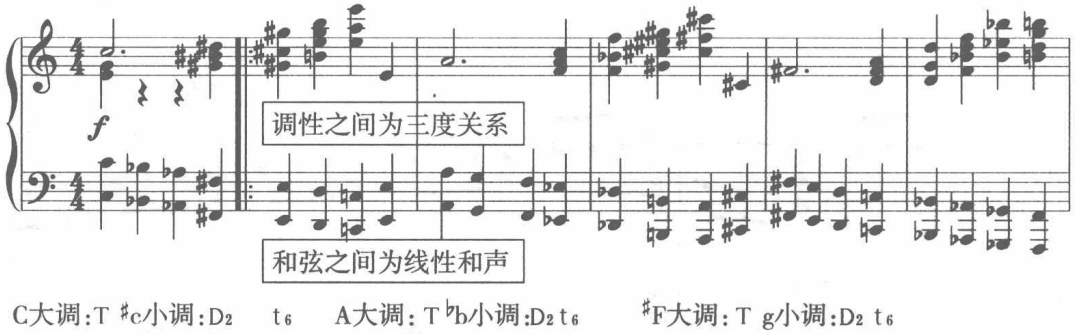
格林卡《鲁斯兰与柳德米拉》

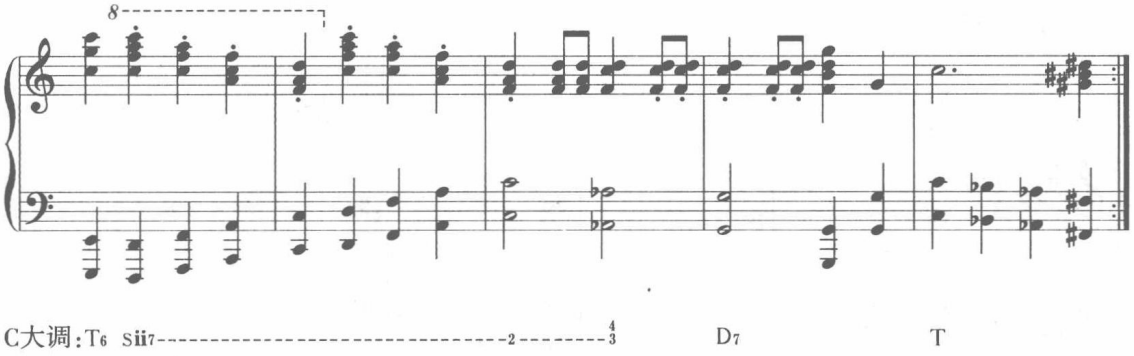


上例是格林卡首次使用全音阶时的功能序进图示：D 大调：T—$\underline{D_2}$/S—ts Ⅵ—$\underline{D_2}$/$^{\flat}$sⅡ—D—D_2 /TS vi $_6$。类似的例子还有鲍罗丁《伊戈尔王》。

例 9-240

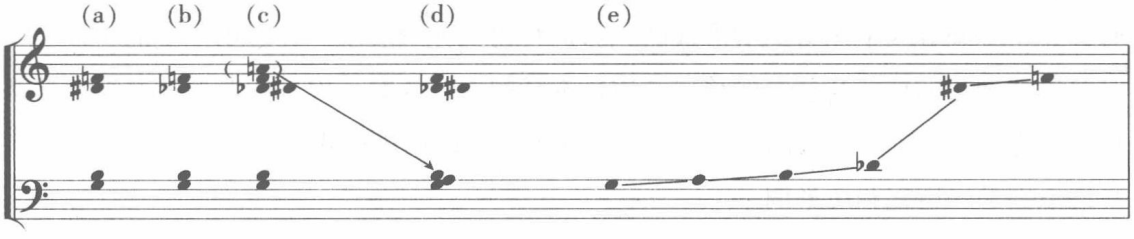
鲍罗丁《伊戈尔王》





当然，全音阶的产生，一般是把它解释成属组变和弦。如下例，当 $^{\sharp5}$D（增三和弦）发展到 $^{\sharp5}D_7$、$^{\flat5}D_7$ 再到 $^{\sharp5\flat5}D_9$ 时，将纵向的音列变为横向的音阶时，就产生了全音音阶。

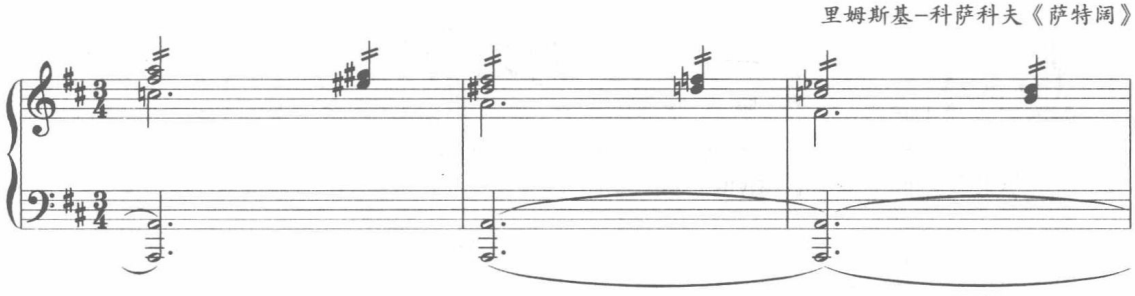
例 9-241



2. 八声音阶的产生——模进音组（动机）移位——按小三度移位形成。

这种音阶也称为里姆斯基－科萨科夫音阶（因在《萨特阔》成功使用而得名）。如下例：

例 9-242



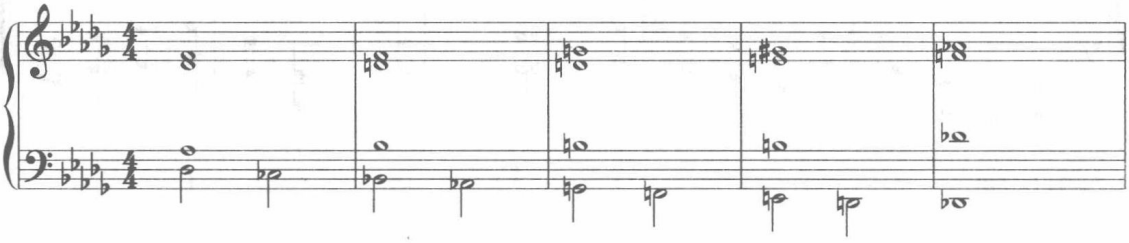
上例采用的八声音阶是循环音阶中的减调式音阶（2∶1 结构）。

早在里姆斯基－科萨科夫的《萨特阔》中使用八声音阶之前，在李斯特《音乐会练习曲三首》之 3 中，就有这样的（八声音阶）低音进行（在全曲的 Coda 处）。

例 9-243

李斯特《音乐会练习曲三首》之3

（钢琴缩谱）



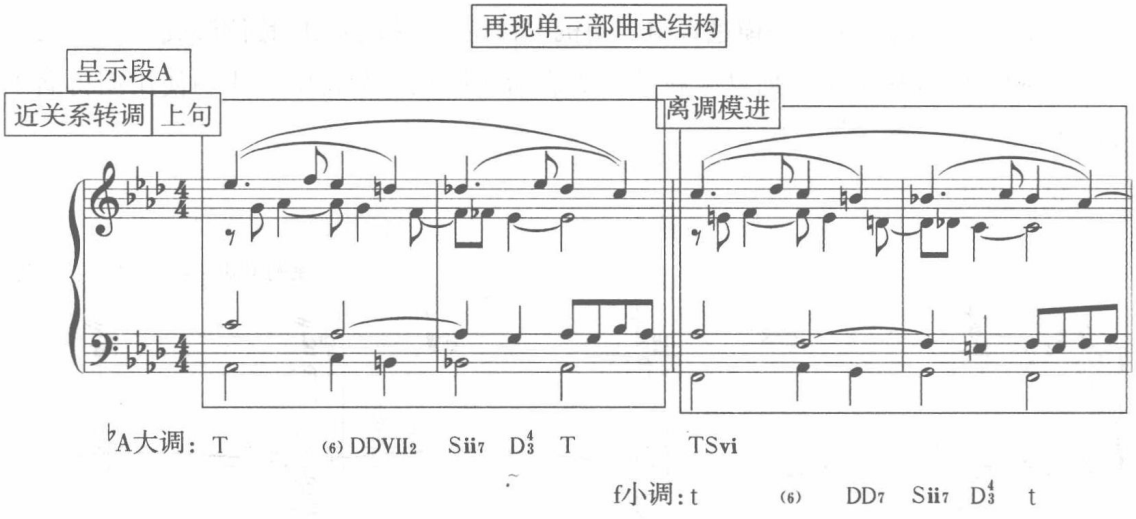
上例的低音进行已构成八声音阶，具体音列为 1:2 结构。

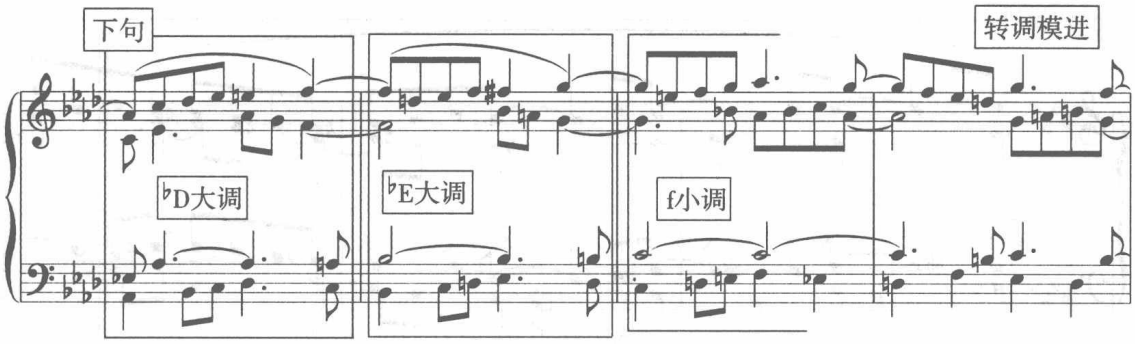
七、实践指示与配和声举例

作品中通过模进使一些有性格的主题得到一定程度的发展，在保证材料统一的同时，还将不同音高上的音组所形成的色彩进行得到充分展示。在运用模进的时候，一定要注意音组的构成与音组的移位，这是本章的重点内容。模进中典型的音组大都是在正格进行的基础上构成的，当然也有一些不常见的模进模式。

下面是一道配和声举例：

例 9-244



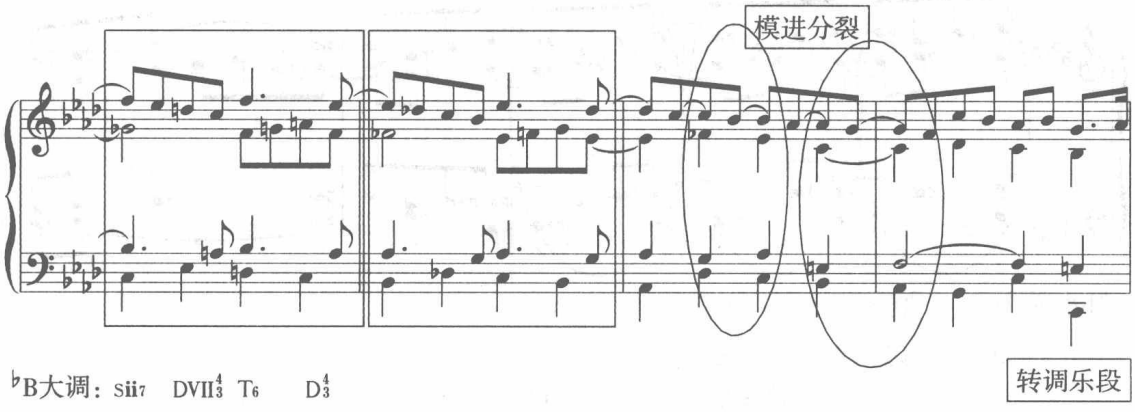


♭A大调：T　(6) S　$\underline{D_4^6}$/Sii DD　(6) D　$\underline{D_4^6}$/Diii $\underline{D}$/TSvi (6) TSvi

f小调：t(2)　tSvi7

c小调：sii7　$DVII_3^4$　t6　D_3^4

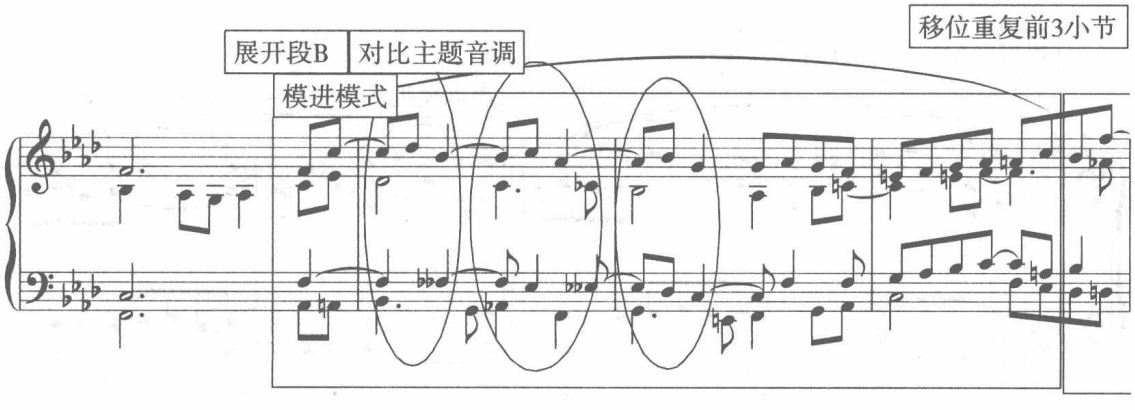
♭B大调：$\underline{D_3^4}$/Sii



♭B大调：sii7　$DVII_3^4$　T6　D_3^4

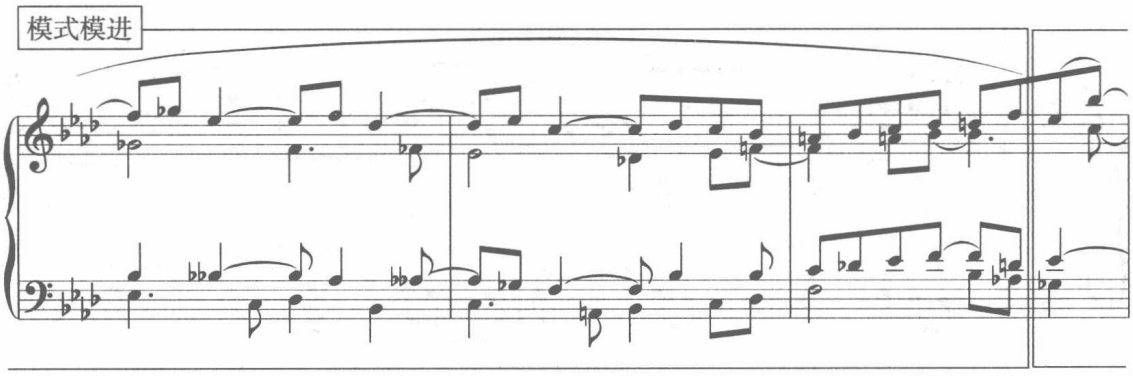
♭A大调：$\underline{D_3^4}$/sii　sii7　$DVII_3^4$　T6　D_3^4　T　$DVII_3^4$　T6

f小调：dIII6　D2　t6　sii7　K_4^6　D7

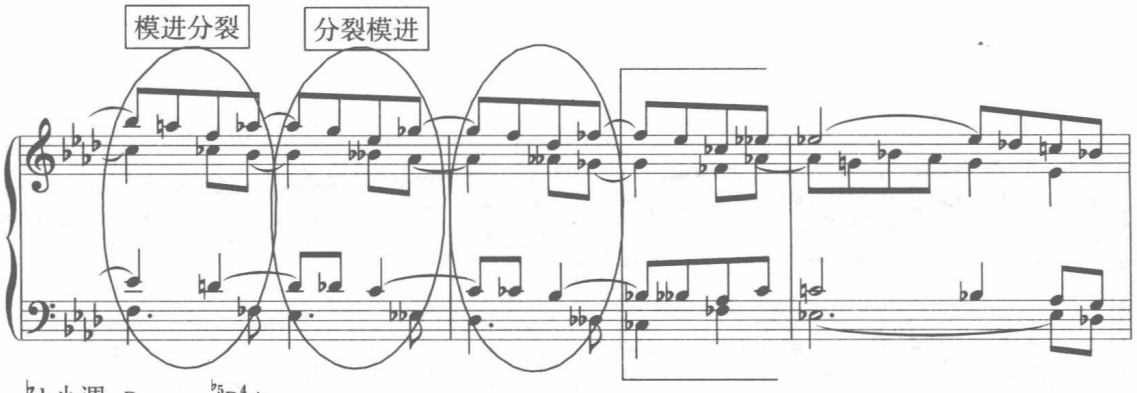


f小调：t　(6)　$\underline{D_5^6}$/S　s　$\underline{DVII_7}$/dIII　$\underline{DVII_7}$/$^{\flat 1}$sII　sii　D_5^6 t　(6)　D　t　$\underline{D_2}$/S S6

♭b小调：　t6 D_5^6/S



♭b小调： s DVII7/dIII DVII7/♭1sII sii D_5^6 t (6) D t D2/S S6



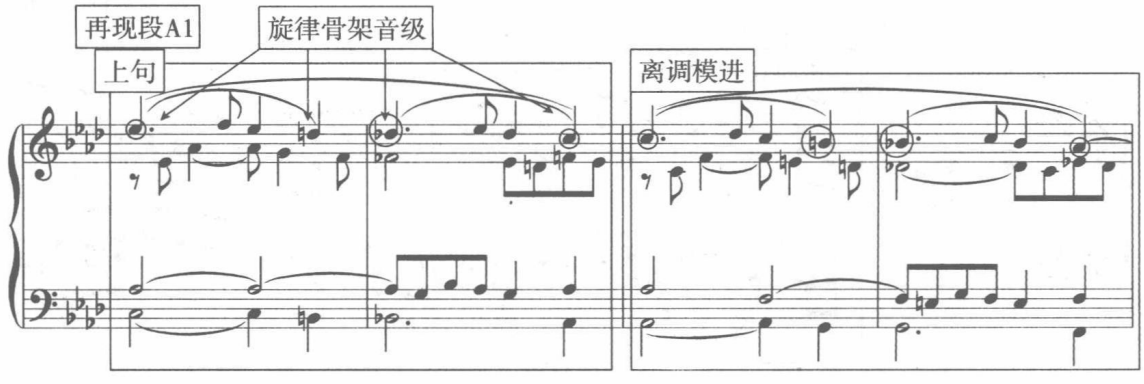
♭b小调：D7 ♭5D_3^4/S

♭A大调：♭5D_3^4/D D7 ♭5D_3^4/S

♭G大调：♭5D_3^4/D D7 ♭5D_3^4/S

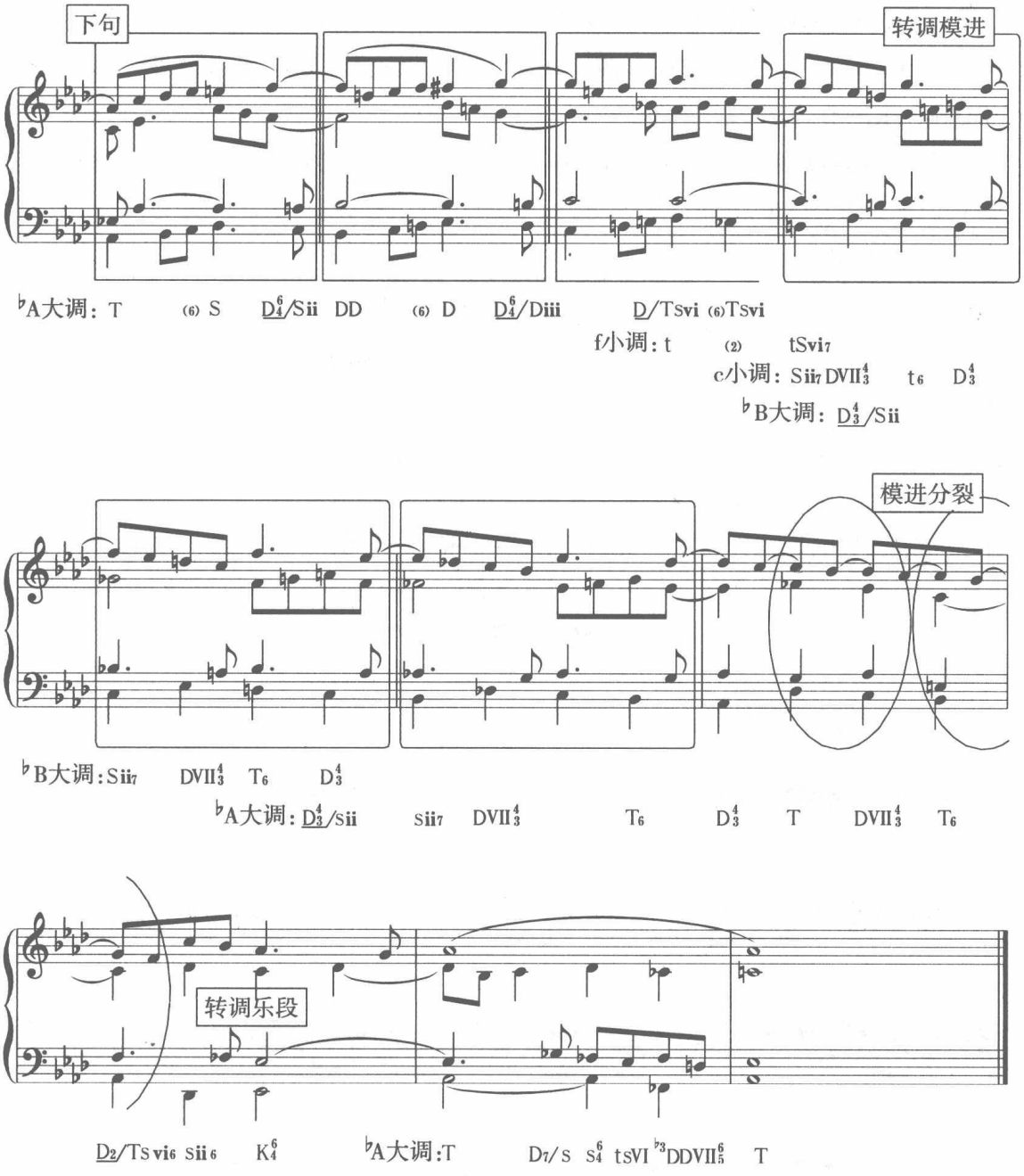
♭F大调：♭5D_3^4/DD7 D7/S

♭A大调：♭3DDVII$_5^6$ K$_4^6$ D (2)



♭A大调：T (6) DDVII2 Sii7 D_3^4 T TSvi

f小调：t (6) DD7 Sii7 D_3^4 t



上例是一道对比主题展开的再现单三部曲式结构，基本调性为♭A 大调。A 段为上下句结构的乐段写法，下句有展开（通过模进）。在调性上有近关系的转调处理，是典型的主调在小调，转向 f 小调（平行小调）。

A 段：一开始就采用模进（乐节规模）形成上句结构规模，下句还从♭A 大调上开始，由连续的上行模进（动机）构成，到达高点后，再下行模进。通过分裂模进最后收在 f 小调。

B 段：在新调上继续，由模进（乐句规模）开始，然后是它的上四度模进，到

达高点后，再紧缩模进下行，形成 D_7 连锁式进行，经过一系列的大二度转调模进——♭b 小调、♭A 大调、♭G 大调、♭F 大调等，通过♭F 大调：D_7 / S 等于♭A 大调：$^{\flat 3}DD\,\text{Ⅶ}_5^6$—$K_4^6$—$D_2$ 为再现作准备。

A^1 段：再现段的写法与呈示段一样，只是最后不同，因为不再进行转调处理，而是守在♭A 大调上结束。

其结构图式：

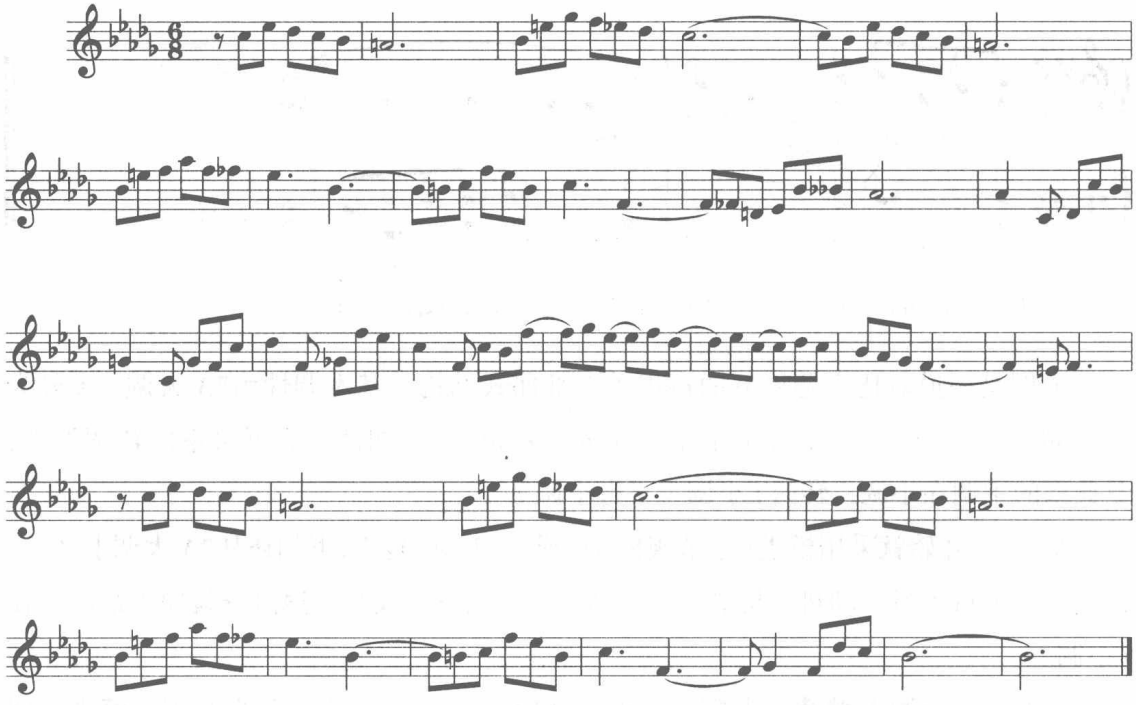
再现单三部曲式结构

	A（乐段）	B（乐段）	A^1（乐段）
材料：	a + b	c + c^1	a + b
小节：	4 + 9 2+2　1 + 1+1+1+ 1 + 2+2	3+ 3 + 0.5 + 0.5 +0.5+0.5 + 1	4 + 10
调性：	♭A—f　♭D—♭E—f—c—♭B—♭A—f	f—♭b—♭A—♭G—♭F—♭A　D 准备	♭A—♭A

练　习　九

一、完成下列旋律的四部和声写作

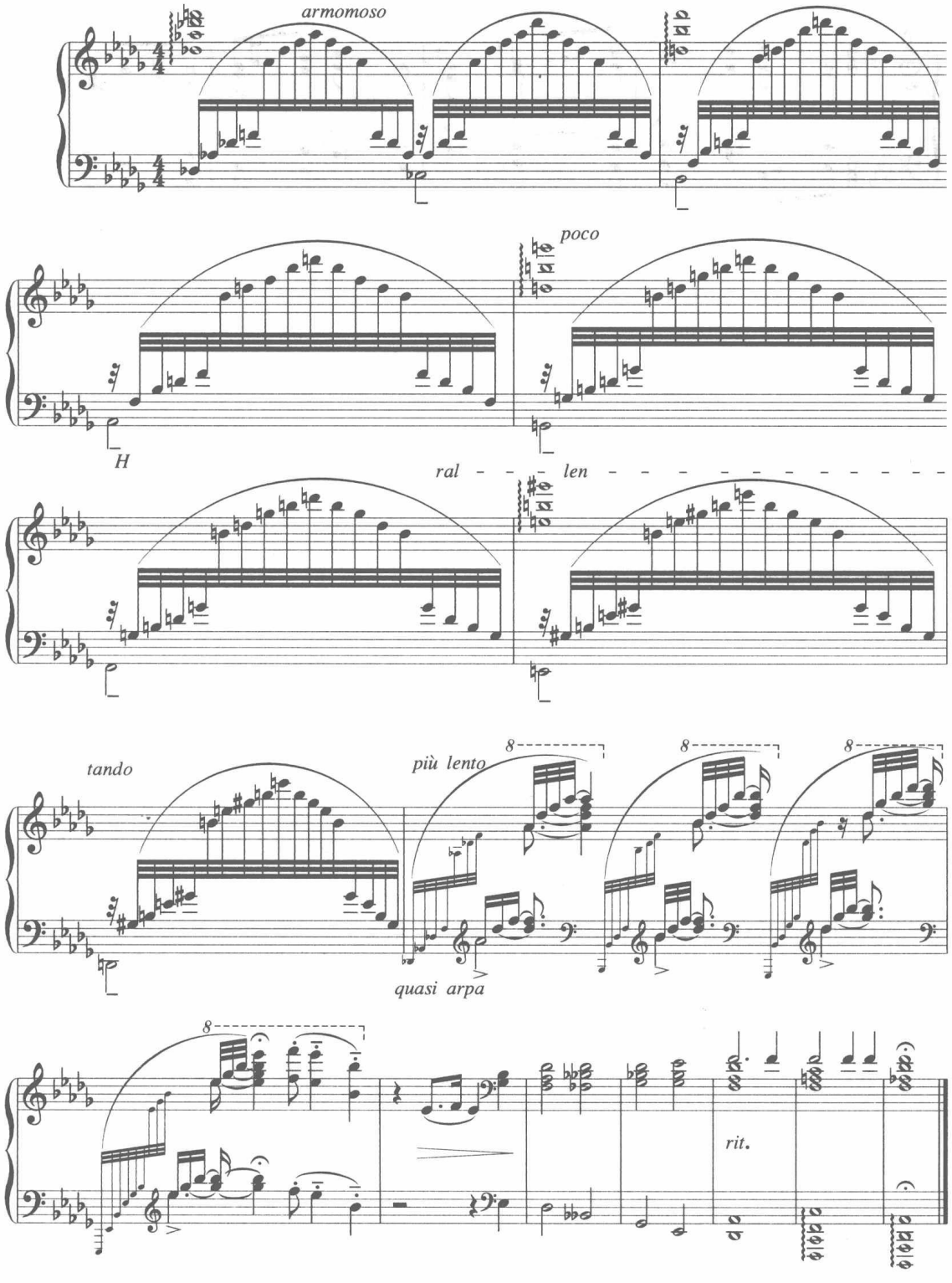
要求：首先进行四部和声骨架的写作，然后进行对位化处理。



二、分析下列作品，说出其属于哪种类型的模进

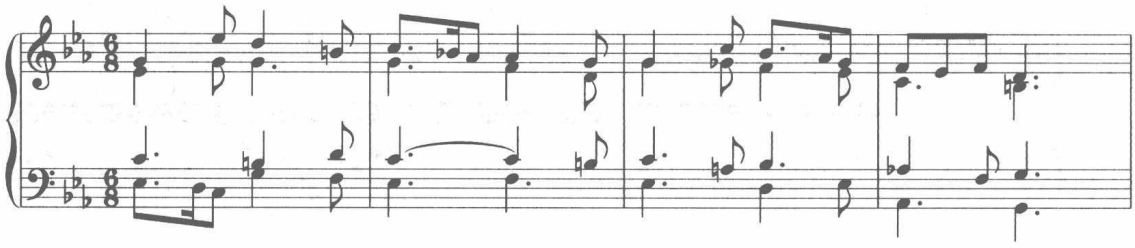
例 9-245

李斯特《♭D大调音乐会练习曲》（“叹息”）



三、把下面的第一乐句扩展成乐段，然后再发展成单二或单三部曲式结构

例 9–246



第 十 章
换调与意外进行

一、概　　述

1. 换调与意外进行

将换调与意外进行放在一起来谈，是因为两者都是将两个没有直接功能关系的和弦（或调性）并置在一起形成的意外进行效果。一般换调用于结构与结构之间，而意外进行则发生在结构内部，这是由于结构位置的不同而形成的两种不同的概念。

调性的过渡有转调、换调之分，这里的换调就是对置的意思。[①]对置，指两个没有必然联系的调性之间的连续（对置），一般发生在结构与结构之间。[②]

意外进行则是指两个没有直接或必然联系的和弦之间作并置的连接所形成的现象或效果，一般发生在结构内部。

2. 意外进行的含义

在了解意外进行之前，我们先理解一下所谓的“意内进行”。[③]

如果音乐中，和声进行只采用这样的序进逻辑（T—S—D—T），那么这样的进行就好像在意料之中一样，没有什么出乎意料之外的效果，所以称为功能性进行或“意内进行”。

凡是不按照 T—S—D—T 这样的功能性进行，无论是否形成新的逻辑规律，统称意外进行（非功能性和声进行）。

---

① 在斯波索宾等《和声学教程》中文翻译版本中，曾将“对置”作为“换调”来解释（见朱世民译：《和声学》，人民音乐出版社，1957 年）。

② 注：这里的“结构与结构之间”不仅指乐段 – 乐段，也可以是乐句 – 乐句、乐节 – 乐节等。

③ “意内进行”在这里只是为了与意外进行相对应而提出的一个临时概念。

① 狭义的意外进行：指有明确方向的和弦进行的改变，如 D_7 或副调的 D_7 进行方向的改变。

② 广义的意外进行：指不带有明确方向的和弦，在调性、调式等因素的改变（通常指调式交替等对置现象）。

对于传统和声学理论教程而言，在临近讲完的时候推出这个命题（意外进行），有点迫不得已。从二律相悖的理论来看，一种理论体系必须有与之相对应或相反的补充理论加以完善，才称得上是完整的理论体系。此外，由于浪漫主义后期作品风格的改变，也需要重新总结一下浪漫主义时期的和声风格特征及序进逻辑规律等。这时期的作品的和声现象一般与古典主义时期的和声现象既有联系又有区别。

二、定义与基本特征

1. 定义：意外进行是指期待的和弦、音响（协和性）、调性、调式等期待因素的落空[①]而产生意外的音响效果，叫意外进行。

2. 基本特征：意外进行——“落空”的可能性，包括横向与纵向两个方面。

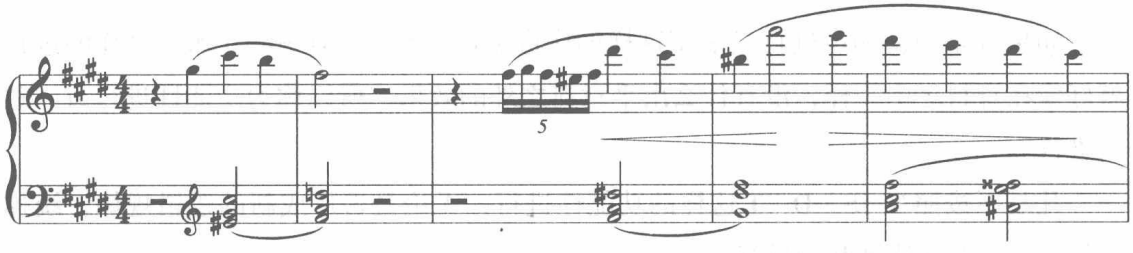
凡带有明确方向的功能进行（纵向）及带有明确走向的声部进行（横向），而没有按照预定的目标进行的都为意外进行。

① 在功能序进（纵向）方，例如 D_7 期待的是（T），但进行到 TS Ⅵ或 ts Ⅵ等等。

② 在声部进行（横向）方，例如当 C 大调 DⅦ_7 的七音（♭Ⅵ音）作等音倾向改变时（等于 a 小调的♯Ⅶ），或其他七和弦的七音或外音的走向，不按照既定方向的，都是意外进行。

例 10-247

李斯特《当我入梦》

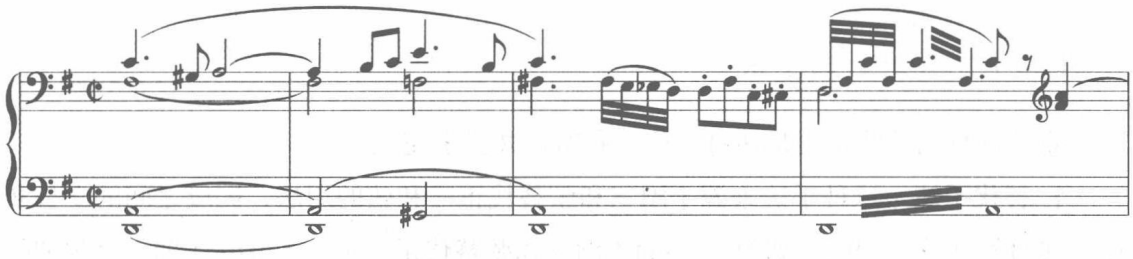


上例第 1 小节的 D_5^6 的七音没有解决（当然也可以理解为跳离辅助音）。

① “落空”：是指期待的和弦没有出现，这是意外进行的主要特征。

例 10-248

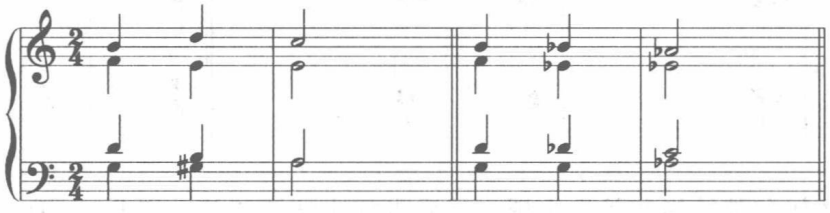
瓦格纳《名歌手》



上例第 2 小节第三拍旋律声部的 E 音为自由音的处理方式。

③ 传统和声中的意外进行一般在功能序进上意外，声部进行上不意外，不协和音（如七和弦的七音）还是要解决的。

例 10-249



三、意外进行的范围与手法

（一）意外进行的范围

我们知道，意外进行的最终目的是将两个没有直接功能关系的和弦形成对置状态，及由此形成的“落空”效果，叫意外进行。

意外进行的范围，可以通过各种期待现象的落空（如和弦、调性、调式等）来加以统计的。如 1. 期待的和弦的落空（例如 D_7 期待的是 T 但进行到 TS Ⅵ或 ts Ⅵ等）。2. 期待的和声组的落空（例如 D_7 期待的是 T，但进行到了 S_6）。3. 期待的协和性的落空（例如 D_7— $\underline{D_7}$/ S— D_7 / d Ⅶ，这里在功能序进逻辑上没有意外，但期待的协和程度有些意外）。4. 期待的调式的落空（例如 D_7—ts Ⅵ，这里有两点意外功能上采用非主功能、调式上采用同名小调的交替和弦）。5. 期待的调性的落空（例如平行交替中的 a：D_7—C：T）等。

凡符合以上五项条件中的任何一项都属于意外进行。有时，一个意外进行在好几个方面都符合上述条件，如 D_7—ts $Ⅵ_7$。

这里有三个条件符合意外进行：期待的和弦（T）的落空、期待的协和性（协和和弦）的落空、期待的调式（大调式）的落空。

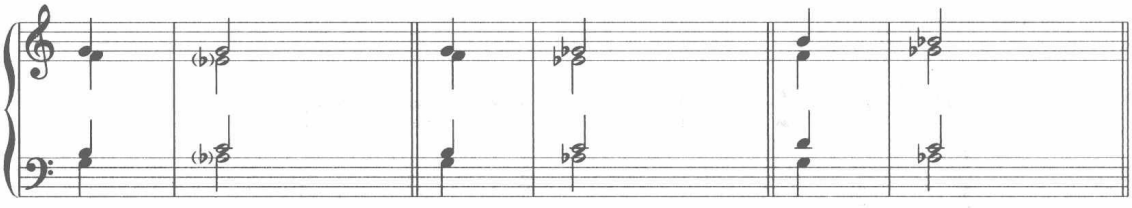
（二）意外进行的手法

意外进行的手法主要是通过替代、省略、并置来完成。

1. 替代手法：这种手法来源于副三和弦替代正三和弦的用法，同级之间的交替和弦替代自然和弦等用法。如 D_7—TS vi（副三和弦替代正三和弦），D_7—ts Ⅵ（交替和弦替代自然和弦）。此外，类似的现象还很多，如 D iii$_6$ 替代 D、S ii$_6$ 替代 S 等。

替代的成分包括：① 用同一功能组的和弦来替代（如前面说过的副三和弦替代正三和弦）。② 用七和弦替代三和弦（如：D_7—ts vi$_7$ 或 D_7—$\underline{D_7}$/S）等。

例 10-250

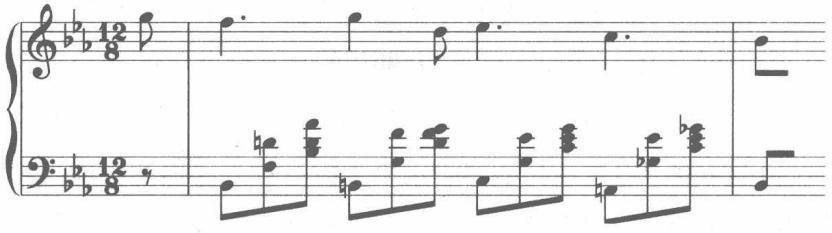


③ 用替代和弦的属和弦先出现，然后再解决到该和弦。如 D_7 — $\underline{D_7}$/ts vi、D_7 — $\underline{D_7}$/TS vi。这是功能与调性方面的改换，并形成离调。这样来看，离调中的有些现象也属于意外进行。

（注意：这点关键在离调的前一个和弦，如果是有明确方向的和弦，如 D_7 或副调上的 D_7，就是意外进行，如果是三和弦就不是。）

例 10-251

肖　邦《♭E大调夜曲》Op.9，No.2



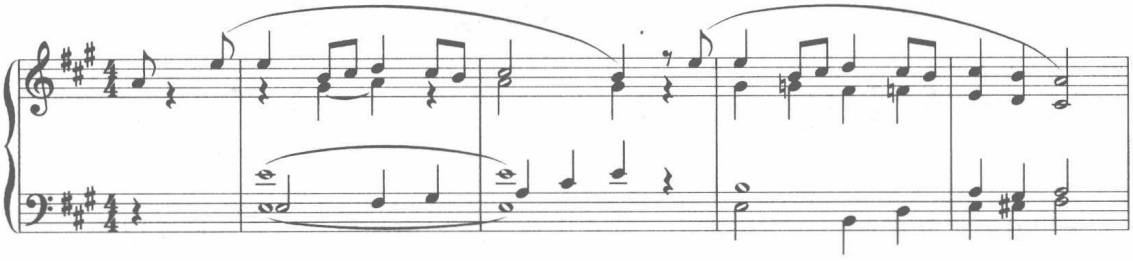
④ 用另一和声组和弦直接进入，形成没有功能关系和弦之间的并置（典型的意外进行现象）。如 D 和弦后面接 S 或 SS 等（D_7—S、D_7—ss、D_6—$\underline{D\,\text{Ⅶ}^4_3}$/S）。

上述这些现象，严格地说，所采用的已不是替代手法而是省略手法，如 D_7—S 可以看作是省略了 T 的意外进行，D_6—$\underline{D\,\text{Ⅶ}^4_3}$/S 可以看作是省略了 T 和弦的意外进行等。

下例含 D — s/ Sii — Sii，通过副下属变格离调进行的方式与调式交替的色彩进行（混合利底亚 d —Sii）方式共存于同一现象之中，可看作是一种现象两种解释。由于调式和声不存在功能倒置的问题，属组和弦进行到下属组和弦是很常见的。

例 10-252

格林卡《鲁斯兰与柳德米拉》



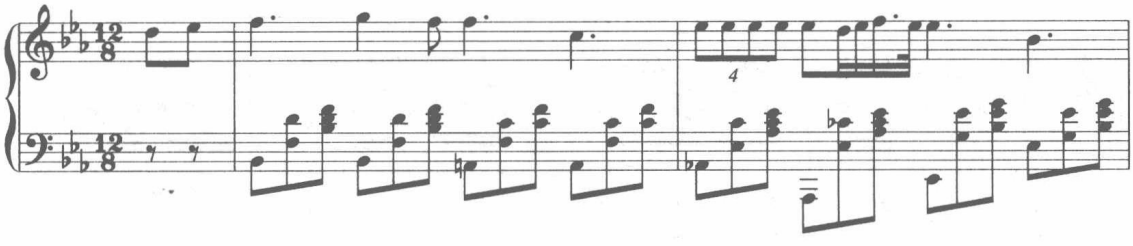
2. 省略手法：这种手法是将带有典型的功能进行序进逻辑中的某一两个环节省略，而导致的意外进行效果。

① D_7—S_6，期待的是 T，但到了 S_6 省略了 T 环节。这个例子也可以理解为替代的替代，即 S_6 替代 TSvi，而 TSvi 则替代 T。

② DD—S 期待的是 D，但到了 S，省略了 D、T 两个环节。

例 10-253

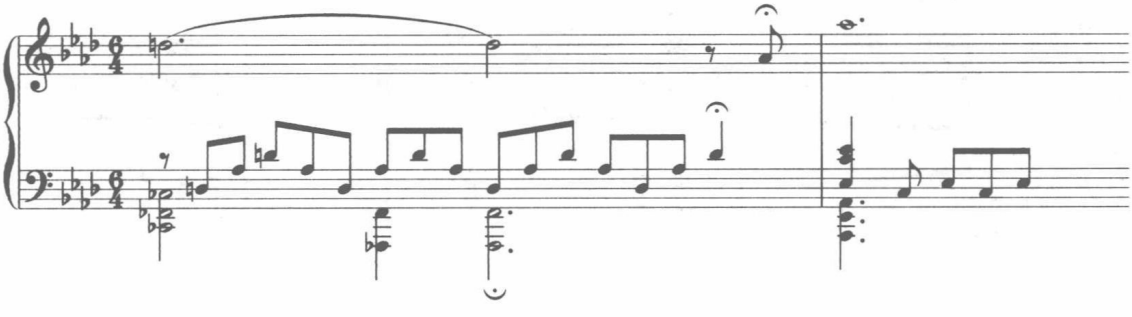
肖　邦《♭E大调夜曲》Op.9，No.2



③ $^{\flat 3}$DD VII^6_5—T 期待的是 D，到了 T，省略了 D 一个环节。

例 10-254

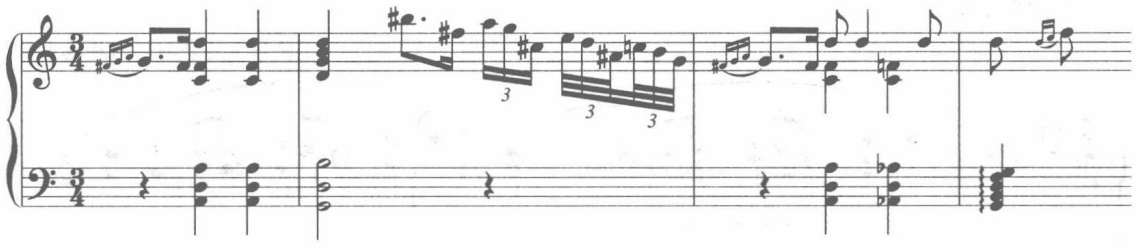
卡图阿尔《又是春天》



④ DD^4_3—sii^4_3期待的是D，到了sii^4_3，省略了D、T两个环节。

例 10–255

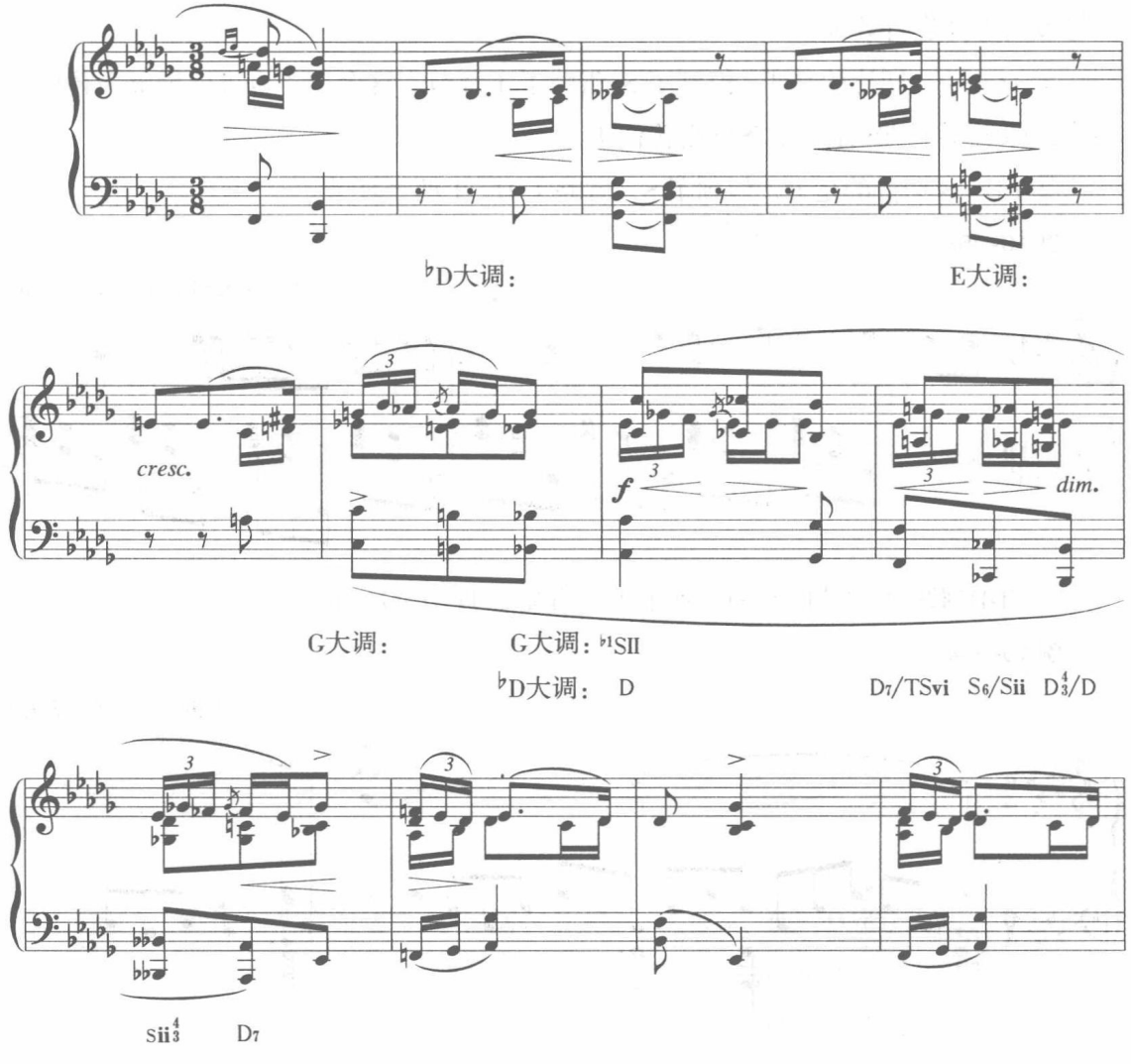
贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op.7 第二乐章



在浪漫主义后期的和声语言中，许多古典传统和声的典型进行仍被保留着，只是被加以“改头换面”，或反其道而行之。下例采用省略手法形成典型的意外进行。

例 10–256

格里格《a 小调钢琴协奏曲》第二乐章

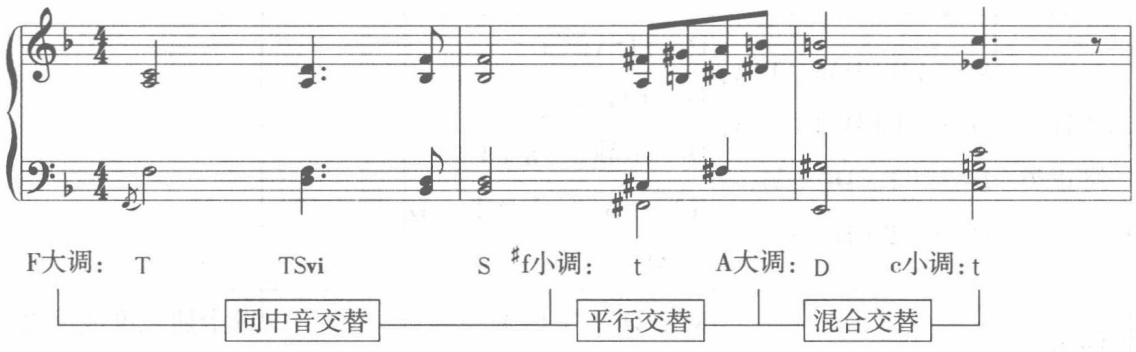


上例第二行的和声序进中，几乎都是通过省略手法形成的意外进行，如 D_7 / Ⅵ（省略Ⅵ）—s_6 / Ⅱ（省略 Ⅱ）—D_3^4 / D（省略 D、T）—s ii_3^4—D_7。

3. 并置手法：如果所出现的意外进行现象以前面的两种分析方法都无法判断的情况下，则可以统统归入并置手法这种类型，它涉及面较广，包括大小调交替、平行交替、混合交替中的各种进行等。

例 10–257

瓦格纳《帕西发尔》



上例的片段中包含有三种不同类型的调式交替。第一个为同中音调式交替，第二个为平行交替，第三个为混合交替。上述三种交替手法的使用，体现了意外进行的典型特征——并置，交替就是并置。当然，并置是一种比较宽泛的现象，有时并置现象是可以通过其他方式来进行解释的。

此外，在传统和声中常见的典型进行——D_7 连锁现象也属于意外进行的一种。从替代的角度来看，D_7 期待的是 T，而这里到了$\underline{D_7}$/ S，这是采用七和弦替代三和弦而导致期待的协和性的落空。从省略的角度来看，D_7—$\underline{D_7}$/ S 省略了 T 一个环节。从声部进行的角度来看，它具有七音解决与临时导音还原等特征。

四、意外进行现象统计与分析

（一）意外进行的统计

前面我们从意外进行的范围与所采用的方法两个方面，介绍了意外进行的各种现象。下面我们从典型进行（和声语汇）的角度对意外进行加以归类、统计。

意外进行现象统计表：

方法 / 类型	省　略	替　代	并　置	备　注
功能倒置类	T_6 —DD Ⅶ$_2$ —S ii $_7$— D_3^4—T DD_3^4— s ii $_3^4$、DD_6— S D_7—S、D_7—S_6			
阻碍终止类	K_4^6—（D）$\underline{\text{D Ⅶ}_7}$/ TS vi D_7—（T）$\underline{\text{D Ⅶ}_7}$/ TS vi D_7—（T）$\underline{D_5^6}$/ ts Ⅵ， D_7—（T）$\underline{D_7}$/ S	D_7— TS vi（T） D_7—ts Ⅵ（t） D_7— $\underline{\text{D Ⅶ}_7}$/ S ii（T） K_4^6 — D_7 — $^{\flat 3}\underline{\text{D Ⅶ}_7}$/ D（ts Ⅵ）		
同主音交替类		K_4^6—D_7—T（t） T—ts Ⅵ—d Ⅶ—d Ⅲ ts Ⅵ—D iii—TS vi		辟卡迪三度或反之 交替大小调 交替小大调
平行交替类			s_6—D_6 // D_6—D_7 // s ii $_7$—t // D $_{(2)}$—T //	从大—小 从小—大 从大—小 从小—大

上述表格所统计的各种意外进行属于比较基本的类型范围。除此之外，还有换调（并置）、等音转调、同中音调式交替、属七连锁及跨越解决等造成的各种意外进行。

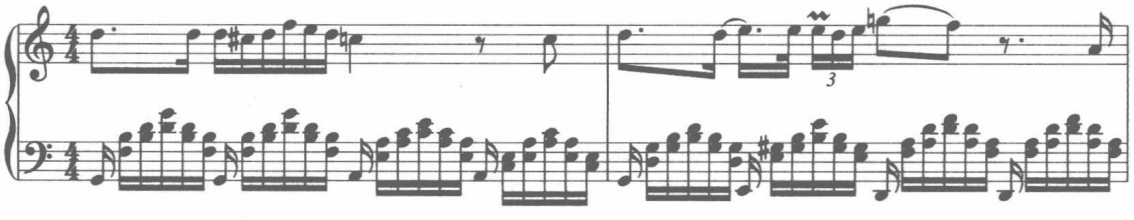
（二）意外进行的实例分析

下面我们就上述各种意外进行作一些实例分析：

1. 功能倒置类，如 T_6—DD Ⅶ$_2$（—S ii $_7$）—D_3^4—T、D_7—S 、D_7—S_6 等。

例 10-258

舒伯特《圣母颂》

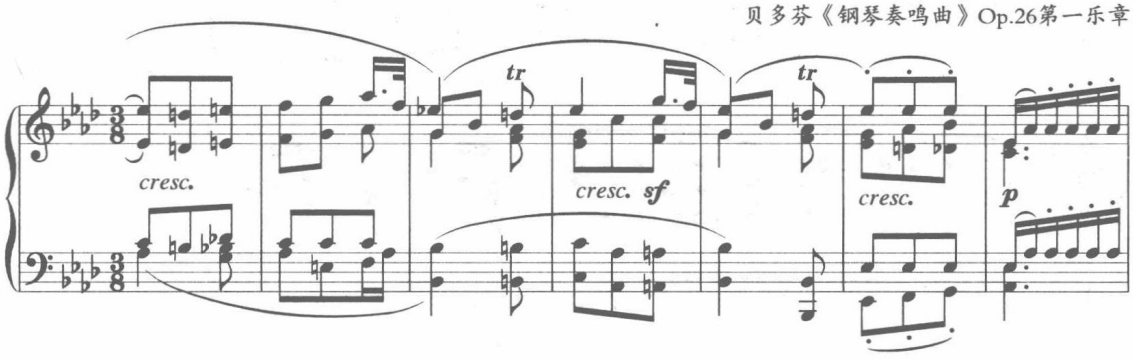


上例是舒伯特著名的艺术歌曲《圣母颂》的音乐片段，从第 2 小节开始的和弦为 C 大调 D 和弦到 D / TS vi，形成意外进行。而后面的和声进行，从 a 小调来看，也是 D—s 典型的意外进行。

2. 阻碍终止类，如 K_4^6 —（D）$\underline{D\text{Ⅶ}_7}$/ TS vi、D_7—（T）$\underline{D\text{Ⅶ}_7}$/ TS vi 等。

例 10-259

贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op.26第一乐章

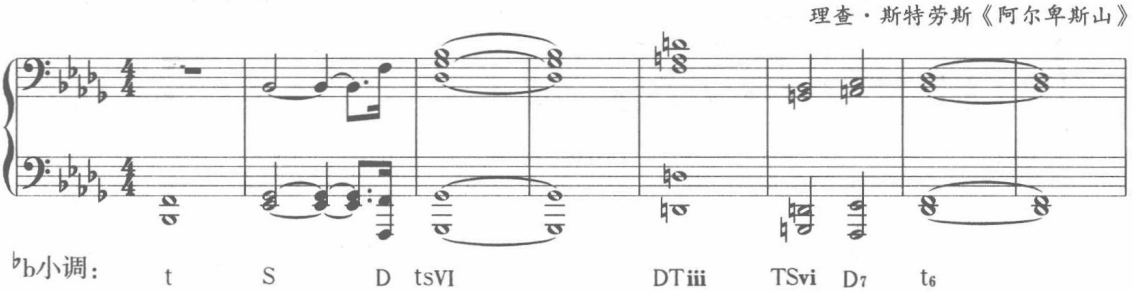


上例从♭A 大调的主和弦（T）开始，通过离调到中介和弦（$\underline{D\text{Ⅶ}_5^6}$/ TS vi_6）的手法引入中介和弦（f 小调），然后再通过这个和弦等于♭E 大调的 Sii 进行转调。意外进行体现在♭E 大调的阻碍终止处：K_4^6 —（D）$\underline{D\text{Ⅶ}_7}$/ TS vi，随后的完满终止收在♭E 大调的主和弦（T），而这个♭E 大调的主和弦（T）恰好成为♭A 大调的属和弦（D），为♭A 大调的再现做好了准备。

3. 同主音交替类，如交替大小调（T—ts Ⅵ—d Ⅶ—d Ⅲ）、交替小大调（ts Ⅵ—D iii—TS vi）、辟卡迪三度现象［K_4^6—D_7—T（t）］等。

例 10-260

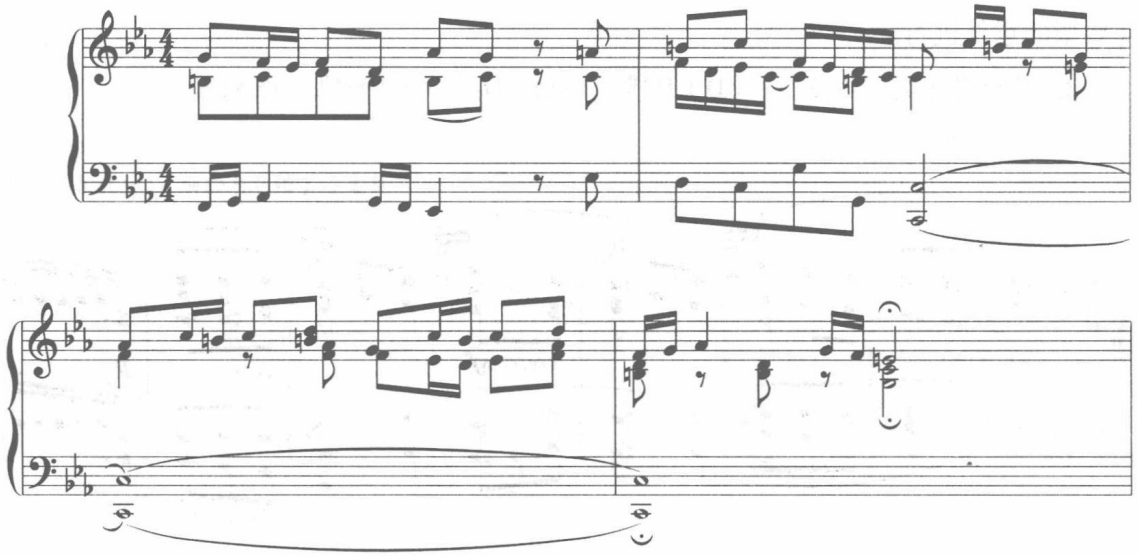
理查·斯特劳斯《阿尔卑斯山》



上例从♭b 小调的主和弦（t）开始，通过阻碍进行（D—ts Ⅵ）形成一次意外进行。随后的♭B 大调（同主音大调）DT iii 的出现让我们备感意外，这是由于期待的调式落空而产生的意外效果。最后通过共同的属和弦（D_7）又回到♭b 小调的主和弦（t_6）。

例 10-261

巴　赫《赋格曲》

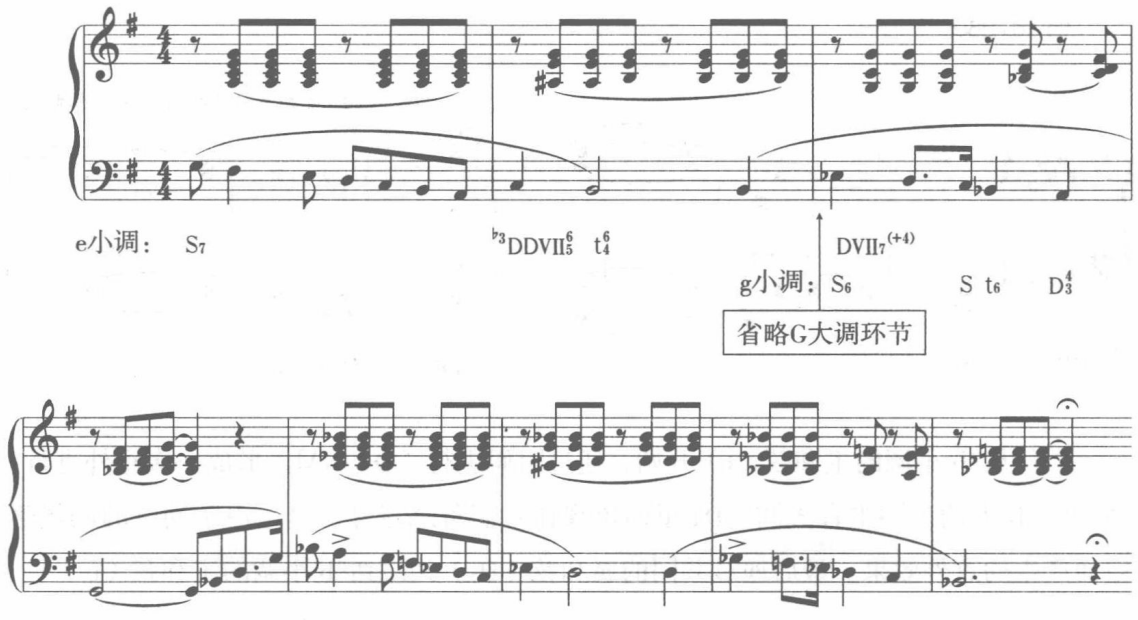


上例整首乐曲都在 c 小调进行，直到最后的大主和弦（T）出现，呈现一种明朗的色彩。这种意外进行的用法——以大主和弦 T 为小调作结尾，就是辟卡迪三度终止。它体现大小调（同主音）互相渗透的交替特征。

4. 平行交替类，如：s_6—$D_{6//}$、D_6—$D_{7//}$、$s\,ii_7$—$t_{//}$、$D_{(2)}$—$T_{//}$等。

例 10-262

李斯特《奥别尔曼平原》



上例从 e 小调的下属和弦（s_7）开始，在第 3 小节处采用平行交替，从 t_4^6 直接进

入 G 大调的 s_6，这种平行交替也可以称为混合交替，因为对置的后面的调性也可以看作是 g 小调。

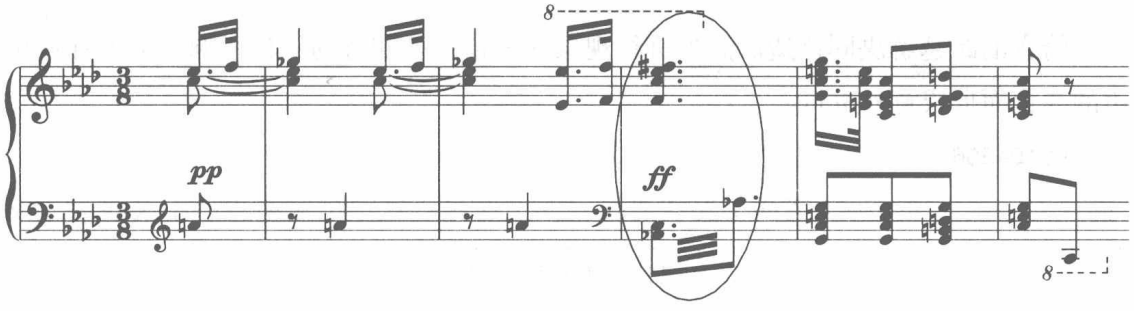
混合交替是在平行交替（和声调式平行交替）的基础上，进一步扩展所形成的一种交替现象。该例的后 4 小节是前 4 小节的移位重复（转调模进）。

5. 等音转调类，如期待的倾向性音的改变，导致期待的功能性和弦的改变。

在声部进行方面，一般等音转调均含有倾向音的改变。因此，各种类型的等音转调都属于意外进行类。如通过减七和弦的转调、通过属七和弦的转调、通过增三和弦的转调及其他等音转调现象。

例 10–263

贝多芬《第五交响曲》第二乐章

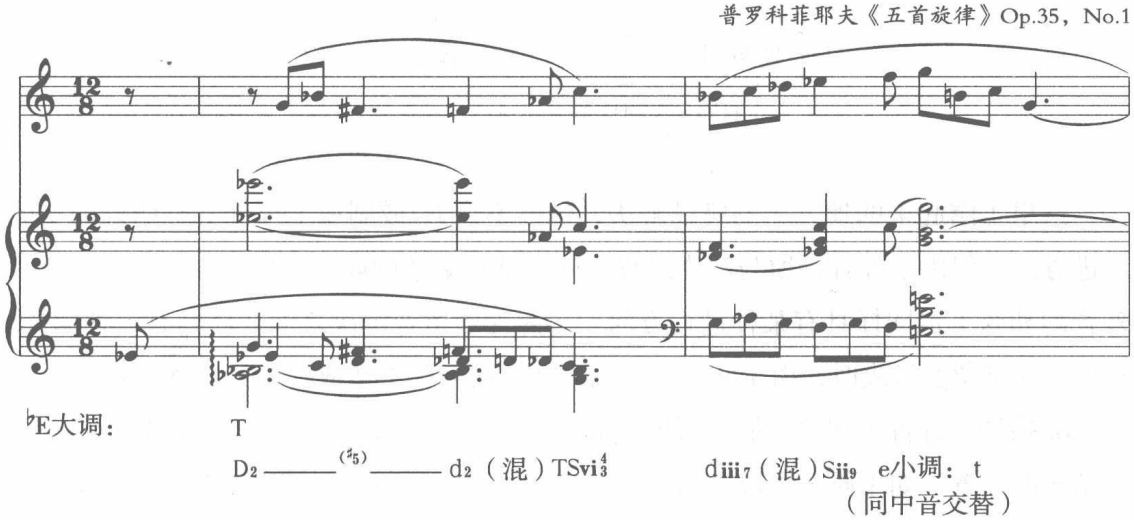


上例圈起来的地方，在听觉上有♭D 大调的属和弦（D）向♭D 大调主和弦（T）的解决方向之感，但突然进入到 C 大调的 K_4^6，并以完满终止结束在 C 大调。

6. 同中音调式交替类。这种交替含有调式、调性两方面的改变，如下例：

例 10–264

普罗科菲耶夫《五首旋律》Op.35，No.1

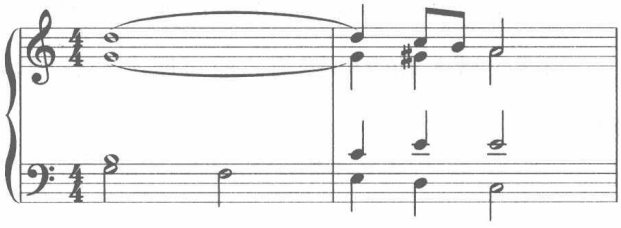


上例是采用调性扩张手法创作的一手作品。音乐开始在 ♭E 大调的基础上进行陈

述，上句的尾部意外进行到同中音调式（e小调）的主（t）上，其和声给人以色彩变换不定的风格特征。

7. 由跨越解决造成的意外进行现象。延留音的跨越解决造成的意外进行——指一种期待的一种音响，由于背景和声的变化而形成意外进行。

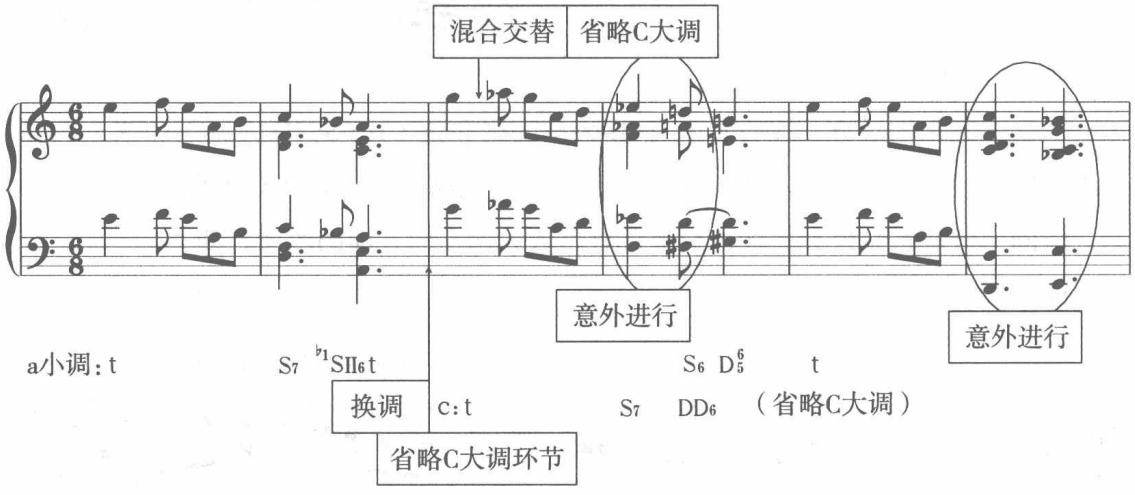
例 10–265



倚音的跨越解决同样造成意外进行现象——指一种期待的一种音响，由于背景和声的变化而形成意外进行。

例 10–266

雷格尔 Op.83，N0.2 第二乐章

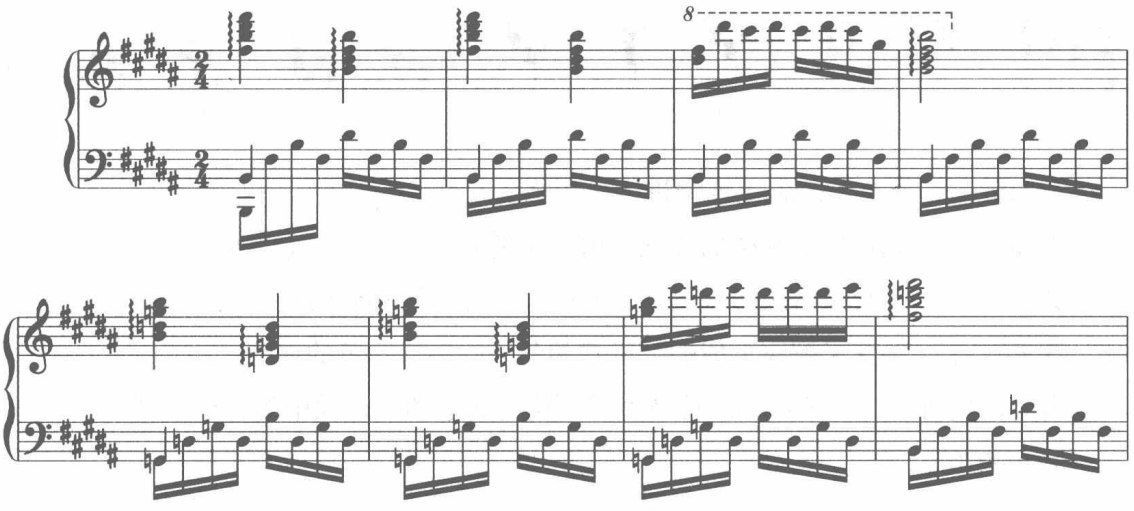


这里（圈起来的地方）的跨越解决，虽然不像 D_7 或副属七那样具有明确的功能序进方向，但由于外音延留与解决过程之间的某种必然的联系，使得这个和弦（含有外音的和弦）也同样具有某种进行方向——因为延留音解决之前，已具有一种期待。这样，在延留音解决时，由于和声背景的改变（换和弦）造成音响上的意外效果。

8. 换调（并置）现象。换调所形成的意外进行，一般具有一定的结构特征。首先是结构的并置，如乐段—乐段、乐句—乐句、乐节—乐节等。其次是与结构同步进行的调性对置。

例 10-267

吴祖强、杜鸣心《水草舞》



上例是这部舞剧音乐中的著名片段《水草舞》的开始部分，这里只列出呈示段（A）的上句部分。在这里采用乐节—乐节之间的调性对置（换调）——B 大调—G 大调，效果鲜明，描绘了色彩斑斓的海底世界。

前面所列举的八种意外进行几乎每处都给人以不同寻常之感。总之，上述这些手法都与调性扩张的各种手法有关。

下面列举的则是传统和声中较常见的功能性进行，但在音响方面属于意外进行范畴——属七连锁进行。

9. 属七（D_7）、导七（$D\text{Ⅶ}_7$）及属九（D_9）连锁现象统计。这是传统和声中最常见的和声进行。从替代的角度来看，D_7 期待的是 T，通过七和弦替代三和弦到了$\underline{D_7}$/S。从省略的角度来看，D_7—$\underline{D_7}$/S 省略了 T 一个环节。具体情况如下：

第一种——属七（D_7）连锁进行（正格）。

① 原位——原位的属七和弦连锁（由完全的和不完全的属七和弦结构组成）。

声部进行特点：临时导音还原，七音解决，根音到根音，其他音就近解决。

例 10-268

② 按“十”字交叉解决形成的属七和弦——属三四和弦的连锁。

③ 按“十”字交叉解决形成的属五六和弦——属二和弦的连锁。

声部进行特点：临时导音还原，七音解决，共同音保留，其他音就近解决。

例 10-269

第二种——导七（DⅦ_7）连锁进行（正格）。

① 原位——原位导七和弦的连锁（由完全的和不完全的导七组成）。

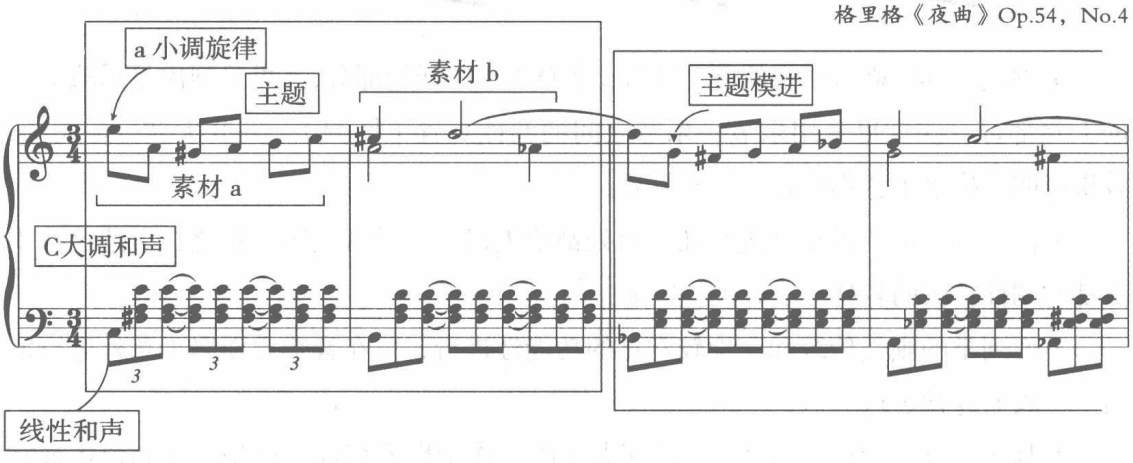
② 按“十”字交叉解决形成的导七和弦——导三四和弦的连锁。

③ 按“十”字交叉解决形成的导五六和弦——导二和弦的连锁。

由于篇幅所限，有关声部进行请参照原位的属七和弦连锁中的各种类型。

例 10-270

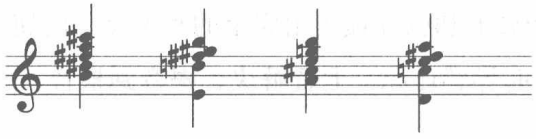
格里格《夜曲》Op.54，No.4



第三种——属九（D_9）连锁进行（正格）。

① 原位属九——原位属九（D_9），由完全的属九（D_9）组成的连锁现象。

例 10-271



② 原位属七——原位属九（D_9），由不完全的属九（D_9）组成的连锁现象。

例 10-272

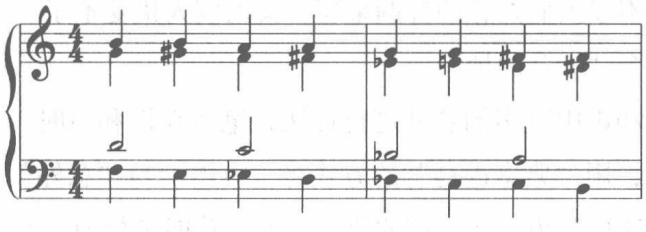
第四种——其他七和弦连锁现象。

① 由属组变和弦组成的连锁现象（正格）。

例 10–273

② 三度关系副属七和弦的连续现象（意外）。

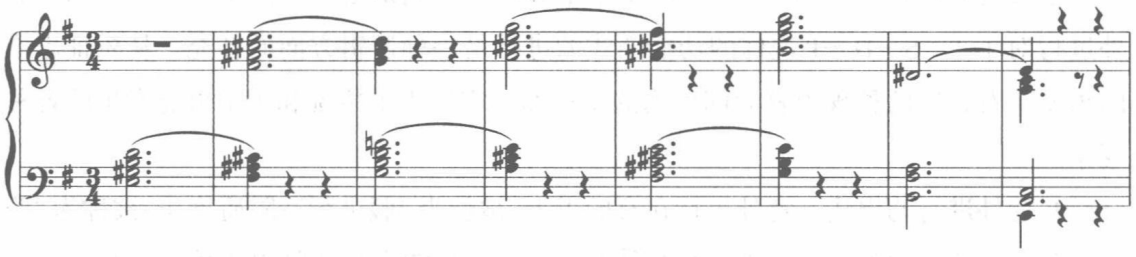
例 10–274



③ 上二度关系的属七和弦的连续（意外）。

例 10–275

勃拉姆斯《第四交响曲》Op.98 第四乐章（钢琴缩谱）



上例的前四小节从左手的每个七和弦的解决来看，全部是 D_7—$\underline{D_7}$/S ii（替代 TS vi）的阻碍进行，但在右手随即出现该解决和弦的七和弦形式，又需要解决。它与传统和声中的 D_7 连锁在构成上有相似之处，即期待和弦解决时的协和性的落空。与 D_7 连锁不同的是它不是四五度关系而是二度关系。这样在实际音响上形成大小七性质的和弦平行上行进行。

五、关于意外进行的几点概括

1. 意外进行的特点。① 体现在和声思维方式上，它是一种跳跃式思维方式。② 体现在理论系统方面，它是对 T—S—D—T 进行的逻辑补充。③ 体现在和声进行方面，

它是一种色彩性和声进行（反功能进行）。④ 体现在调性扩张方面，它是调性中心（主音）控制范围的扩大，导致了调性的扩张和功能的延伸，极大丰富了音乐的表现力。⑤ 体现在艺术创新方面，它是一种开拓、创新精神（不同时期有不同“意外进行”，随着时间的推移，不少“意外”已变成“意内”，但“创新”的精神不变）。

2. 意外进行的实质。体现在具体和声手法的运用中，就是并置，即将两个没有直接功能关系的和弦或调性并置在一起，形成序进逻辑上的复杂化。

创新的把握就是一个字——“度”。

如果音乐总是以人们习惯的 T—S—D—T 进行来写，不免会落入俗套。

如果音乐总是不以人们熟悉的音调来写，又怕别人接受不了。

总之，这是一个“度”的把握。

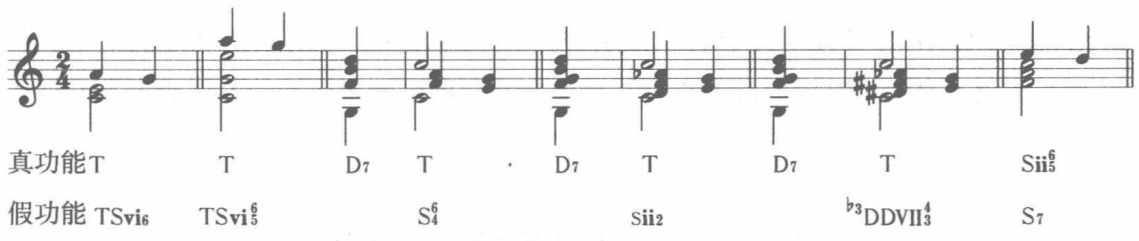
为了避免初学和声中过多的意外进行提法，笔者在讲和声时，将各种正常性与非正常性的和声进行，用“典型进行”的方式将“意内”与“意外”进行统统纳入需要总结的内容范畴，这样避免一些无谓的争论。如反功能进行 D_7—S_6 可不可以用等等。

3. 意外进行的作用。提起意外进行，我们马上就会想到这是个序进逻辑复杂化的问题。就如同提到外音的延迟解决，马上想到是声部进行复杂化；提到变和弦，马上就会想到这是个音响复杂化的问题一样。

学传统和声，光知道 T—S—D—T 是不够的。我们知道事物都是一分为二的。意外进行对于 T—S—D—T 这样的功能圈式的进行是一种逻辑方面的补充。从辨证思维的角度来看，这两种现象就如同事物的正反面，它代表了传统和声中可能发生的各种现象。

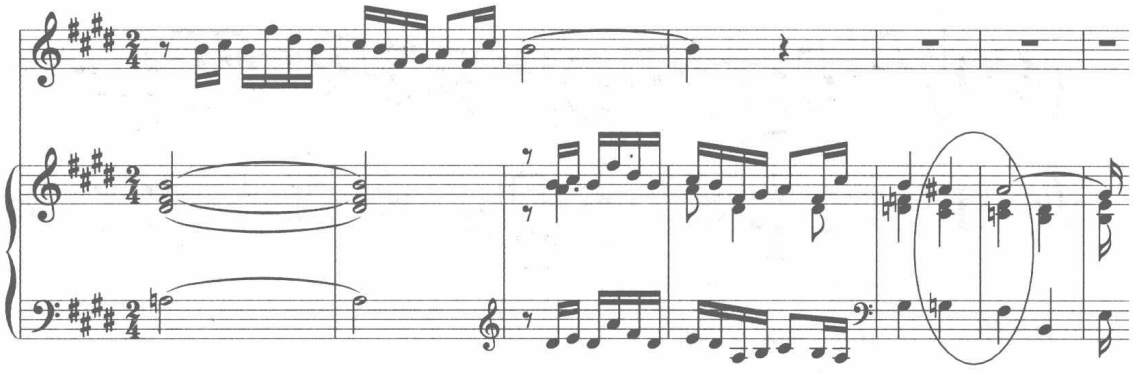
4. 意外进行的提法。意外进行在有的书上，被称为“假进行”；阻碍终止，被称为“假终止”等。这是因为有时意外进行与外音造成的假功能进行现象相联系。如下例：

例 10–276



例 10-277

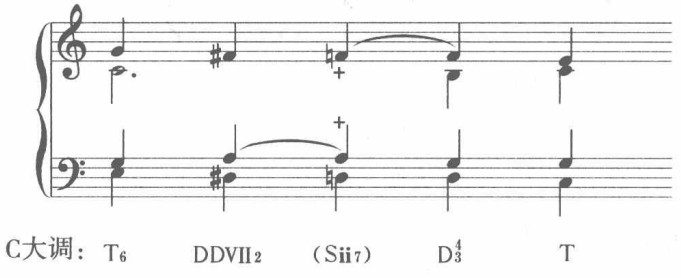
里姆斯基－科萨科夫《雪女郎》



在上例圈起来的和弦进行（DD$\mathrm{Ⅶ}_7$—Sii_7）中，完全是由于延留音造成的“假功能”现象，因此称为假功能（由假功能造成的和声现象叫假进行），见下例分析图例：

例 10-278

里姆斯基－科萨科夫《雪女郎》（分析）



从省略的角度来看，它省略了 D、T 两个环节。这是“横向”声部进行影响“纵向”序进逻辑的典型例子。

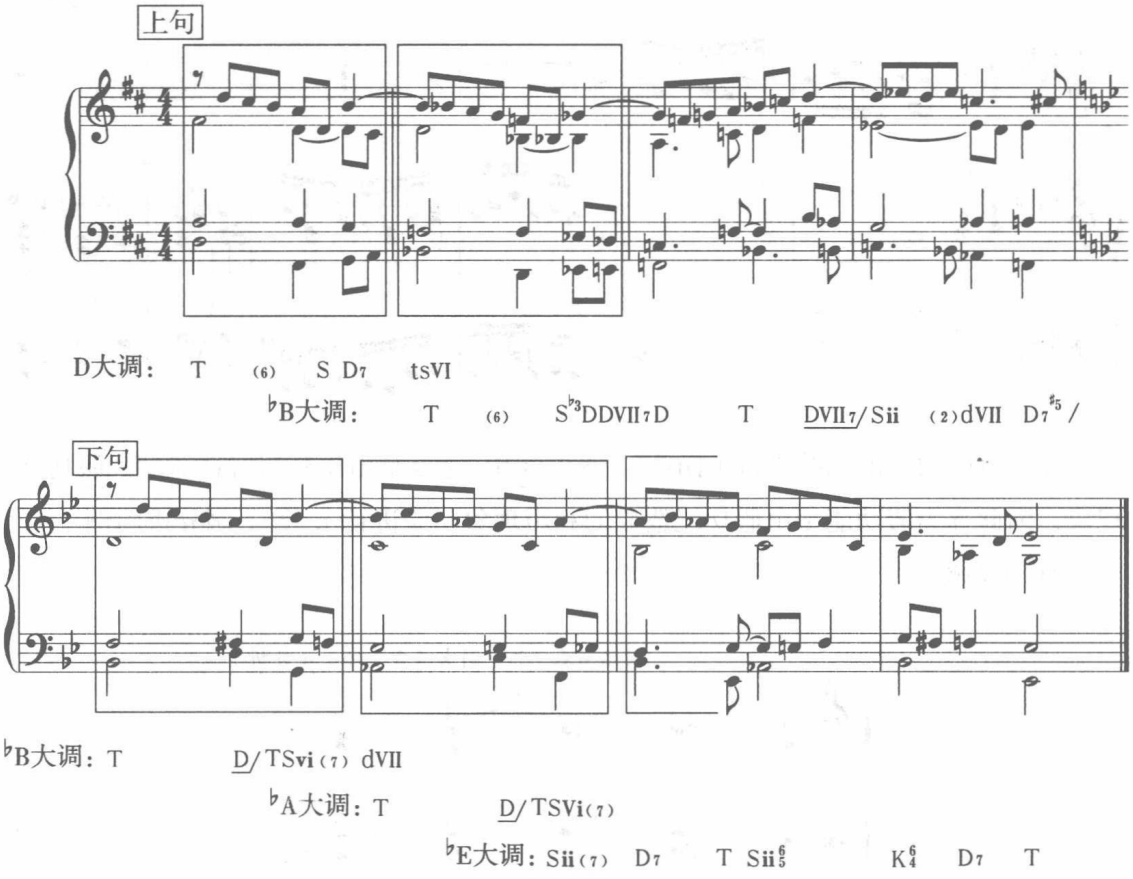
在许多传统和声学书籍中，大概只有斯波索宾采用意外进行这种提法。其他书更多采用化整为零的提法，如阻碍进行、调式交替（大小调交替、平行交替、混合交替、同中音交替），假进行、D_7 连锁等。在上述各种名称中，只有假进行与意外进行最接近。但还是没有意外进行所涉及的范围广。

从传统的角度来看，意外进行是一种创新的思维方式，它的出现弥补了片面强调 T—S—D—T 功能性进行的不足。如果没有意外进行，浪漫派中后期出现的各种色彩性进行现象就很难得到合理的解释。

但是，意外进行的讲法是有时间限制的，古典主义时期的意外进行对于浪漫主义时期就是很常见的现象。而浪漫主义时期的意外进行，对于近现代音乐来说，已经完全丧失了意外的含义。

下面是一道配和声举例：

例 10-279



上例是上下句结构的乐段。

第一句（a）开始以模进的形式从 D 大调至 ♭B 大调，本身含有调性对置的成分，这种处理属于意外进行的范畴。在上句的尾部从 ♭B 大调的 S ii—D 这种典型的半终止进行中，加入了 d Ⅶ，形成 S ii（—d Ⅶ）—D 这样含有变化中音关系的连续三度进行。

第二句（A^1）承接了上句的调性（♭B 大调），通过模进到♭A 大调后没有继续模进下去，便在♭E 大调进行收束。

这首练习的主要特征是采用对置的方式，形成典型的意外进行，如 D 大调—♭B 大调、♭B 大调—♭A 大调等。

其结构图式：

乐段结构

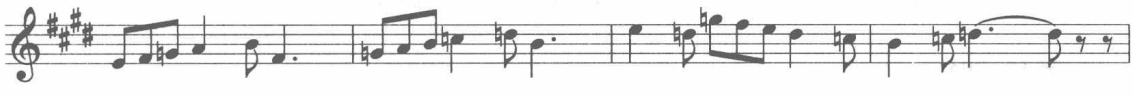
	上句（a）	下句（a^1）
材料：		
小节：	4	4
	1 + 1 + 2	1 + 1 + 2
调性：	D：—♭B：——	♭B：—♭A：—♭E：

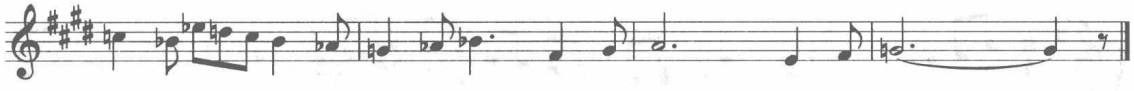
练　习　十

一、完成下列旋律的四部和声写作

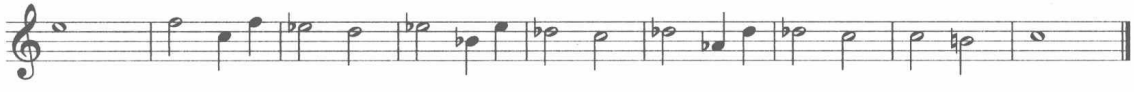
要求：首先进行四部和声骨架的写作，然后进行对位化处理。

1.





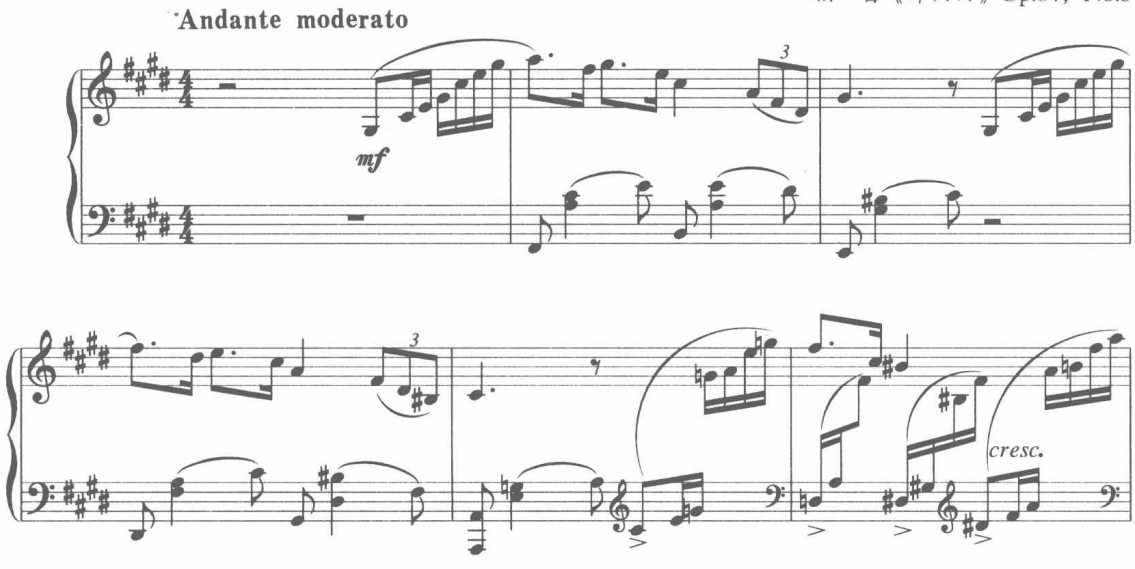
2.

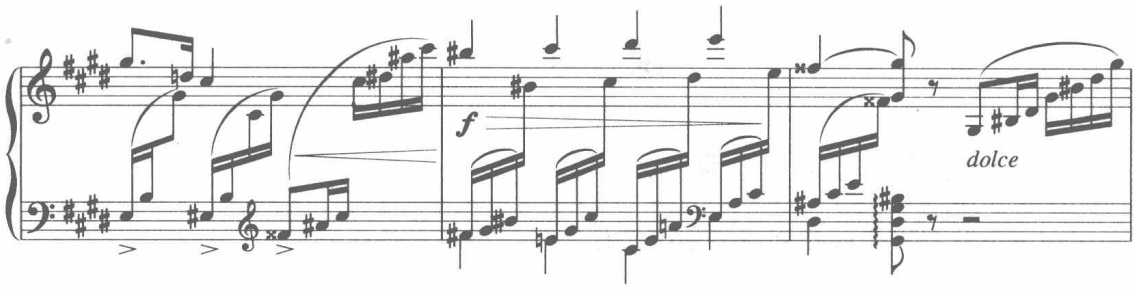


二、分析下列作品，说出其意外进行的特征

例 10–280

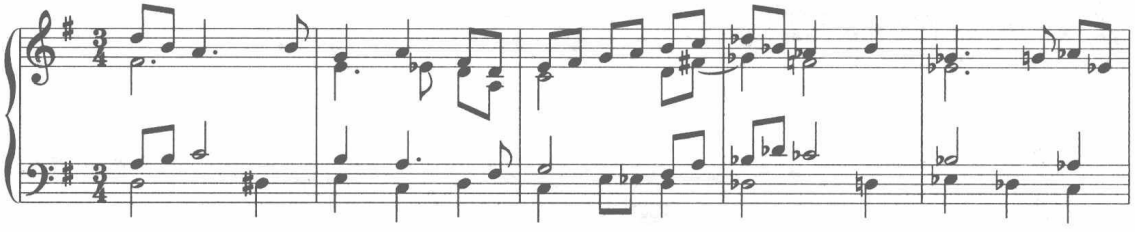
福　雷《即兴曲》Op.84，No.5





三、把下面的第一乐句扩展成乐段，然后再发展成单三部曲式结构

例 10–281



第十一章

等音转调（一）

——通过减七和弦的转调

一、概　　述

（一）对于等音转调的理解

首先，这是突然转调（加速转调）的一种形式。由于在作品应用中，常含有半音进行，因此也称为半音转调。[①]

半音转调的特点是基于自然和弦中没有共同和弦的情况下，而采用变音和弦作为共同和弦的一种转调方式。

半音转调原来是作为一种半音式平滑进行，而存在于各种近关系转调中，如前调T等于后调S，然后进入到s这样的功能进行中所包含的半音声部进行，后来独立成为一种转调方法之一。例如圣－桑《天鹅》再现前的调性回归部分，a小调的s到G大调的D_7（例5–137）。

其次，具体做法是通过等音关系改变和弦中一个或几个音的记谱，使其倾向性得到改变，从而取得不同功能、不同意义的和弦而进行的转调方法。

（二）定义及基本特征

1. 定义：等音转调是突然转调的一种，也是加速转调的形式之一。具体做法是通过等音关系改变和弦的某一个音或几个音（不能全部改变，如果全部改变，就是等音记谱），使其原有倾向性得到改变，从而形成一种意外进行式的转调方式。

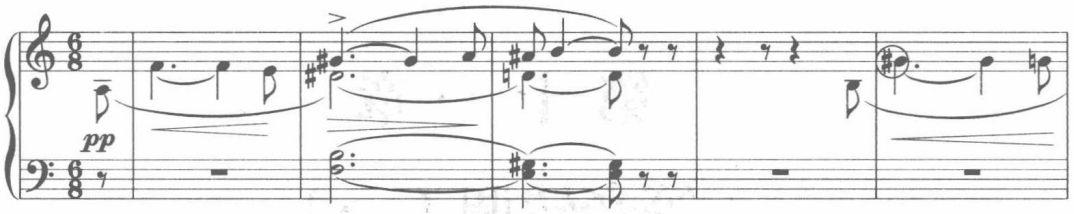
---

① 桑桐：《和声学教程》，上海音乐出版社，2001年。

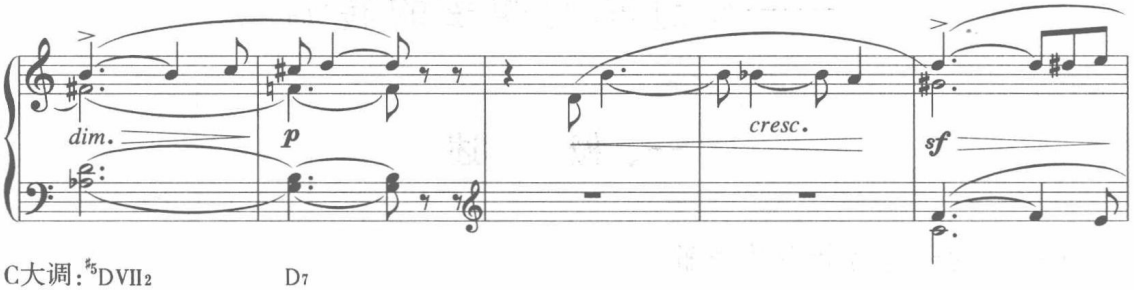
2. 基本特征：① 通过等音的转调（单音过渡），这是来自平行交替的等音转换现象。例如瓦格纳《特里斯坦与伊索尔德》序曲。

例 11-282

瓦格纳《特里斯坦与伊索尔德》序曲



a小调：$^{\sharp 5}$DVII$_2$　　D$_7$



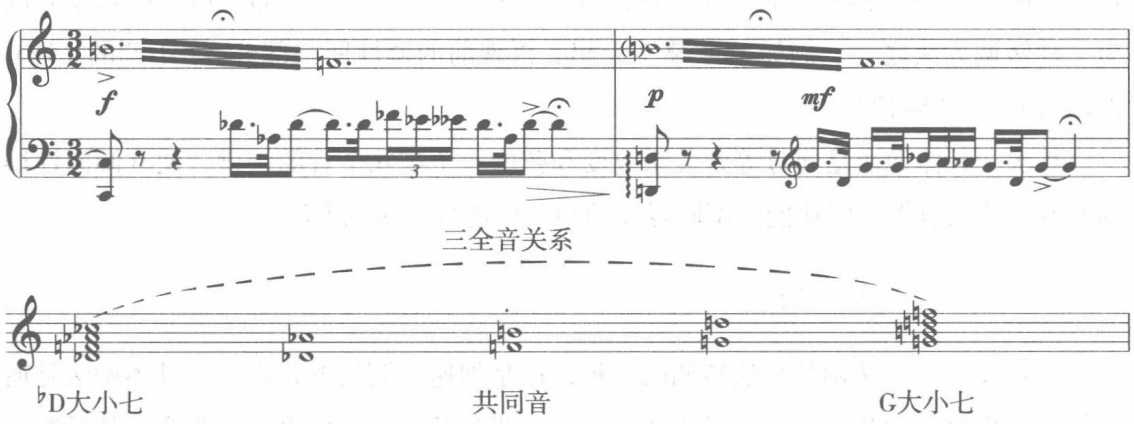
C大调：$^{\sharp 5}$DVII$_2$　　D$_7$

上例通过第 5 小节中的$^{\sharp}$g^{1} 等于$^{\flat}$a^{1}（单音过渡），使其倾向音改变进行到$^{\natural}$g^{1}。

② 通过等音程的转调（双音过渡），这是来自三全音的等音关系转换的转调。例如里姆斯基 - 科萨科夫《天方夜谭》第二乐章。

例 11-283

里姆斯基-科萨科夫《天方夜谭》第二乐章



这是一个通过三全音等音转调的例子。其调式的主和弦$^{\flat}$D 与 G 作三全音关系的对置进行，两个和弦同为不协和的大小七和弦，而且也不是四五度解决关系，他们

之间的联系是通过增四等于减五的等音关系（♮F 与 ♮B 等于 ♮F 与 ♭C）来进行过渡的，见上图。

③ 通过等和弦的转调，这是本章内容。常见的有通过减七和弦、属七和弦、增三和弦的转调，不常见的有通过平行交替和弦、混合交替和弦及其他变和弦的转调等等。例如：里姆斯基－科萨科夫《沙皇的未婚妻》（见例 1–19）。

该例是通过平行交替和弦 sii^{6}_{5} //（平行调的小 sii^{6}_{5} 和弦）等于后调的变和弦$^{\flat5\flat7}D_2$的转调。

（三）等音转调的范畴

1.“狭义”的理解：等音转调的三个要点：① 具有不同音级意义，② 不同功能意义，③ 不同记谱但音响相同、色彩相同的单音、双音、和弦。在十二平均律中：通过倾向音的改变所形成的转调，叫等音转调。具体图式如下：

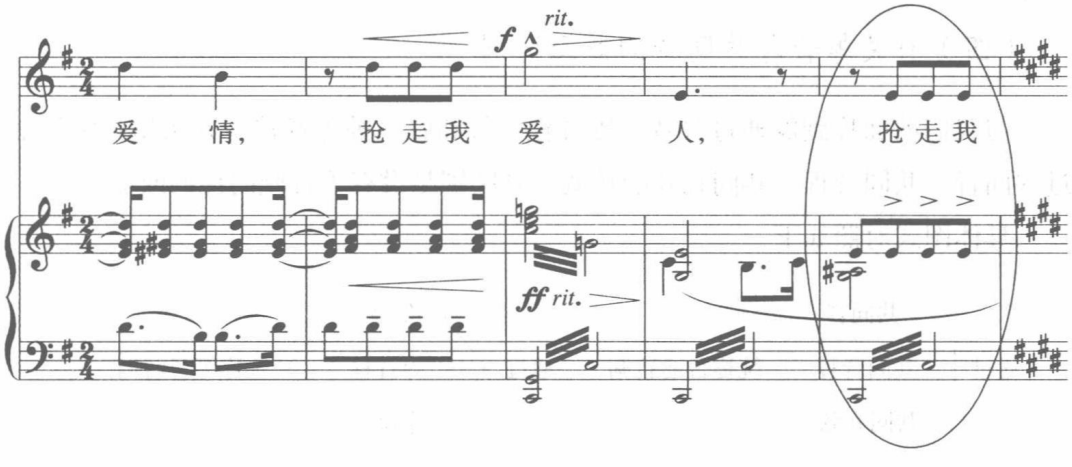
实际音高、音响、色彩相同 ⟨ 单音 / 双音 / 和弦 ⟩ 通过记谱法不同形成 ⟨ 等音 / 音程 / 等和弦 ⟩ 统称等音转调

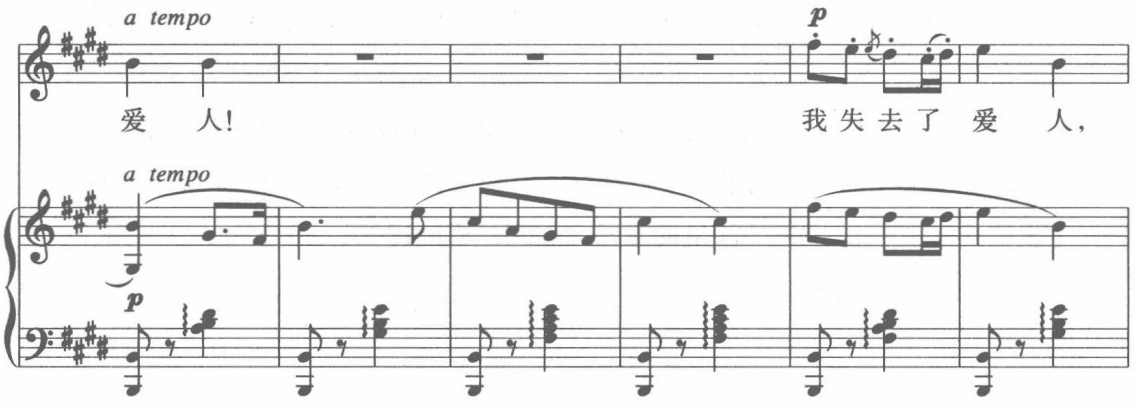
2.“广义”的理解：凡采用等音转调方法（典型的，如通过减七、属七、增三和弦的转调），但在实际记谱上却不含有等音变换现象的转调，都可以看作是“广义”的等音转调。例如 C 大调的 DVII_7 等于 F 大调的 DVII_7/D。

具体理由：主要是由于记谱的随意性及由于等音常常按后调记谱，这样在前调和弦功能的认定上，有一定的主观性和多种可能性（游移和弦的特征）。例如马斯卡尼《乡村骑士》之《你知道吗？好妈妈！》。

例 11–284

马斯卡尼《你知道吗？好妈妈！》（选自歌剧《乡村骑士》）



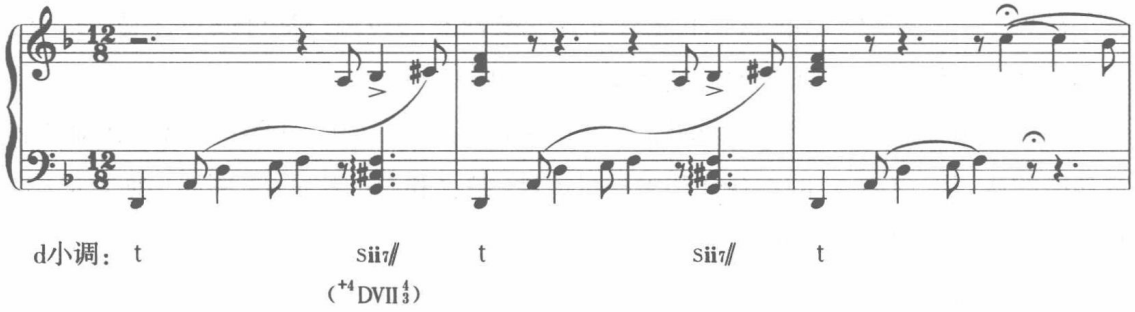


上例第一行最后一个和弦如果标记为 G 大调的 D_7 / S，为等音转调。如果标记为 G 大调的 $^{\sharp 1}Sii^{6}_{5}$ 则不含有等音倾向的改变，那就不是等音转调。从声部进行的角度来看，两种解释都有可能。从“广义”的角度来看，这两种情况都属于等音转调范畴。

3. **其他含有等音倾向性改变的现象**：除上述两种常见的等音转调现象之外，还有平行交替、混合交替等所有含有等音倾向性改变的现象，都属于等音转调范畴。见例 4–114、例 13–337、例 13–338 等。

例 11–285

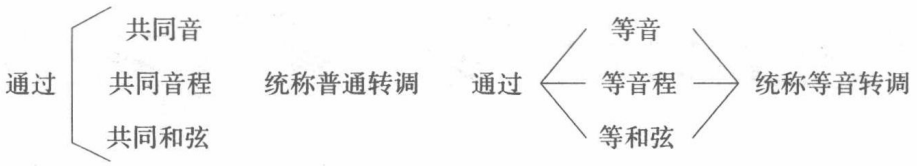
拉赫玛尼诺夫《阿列科》



（四）有关等音与共同音的概念区别

与我们前面提到的通过等音、等音程、等和弦三种等音转调方法相对应的是：通过共同音、共同音程、共同和弦的转调，其区别是没有等音倾向性的改变。

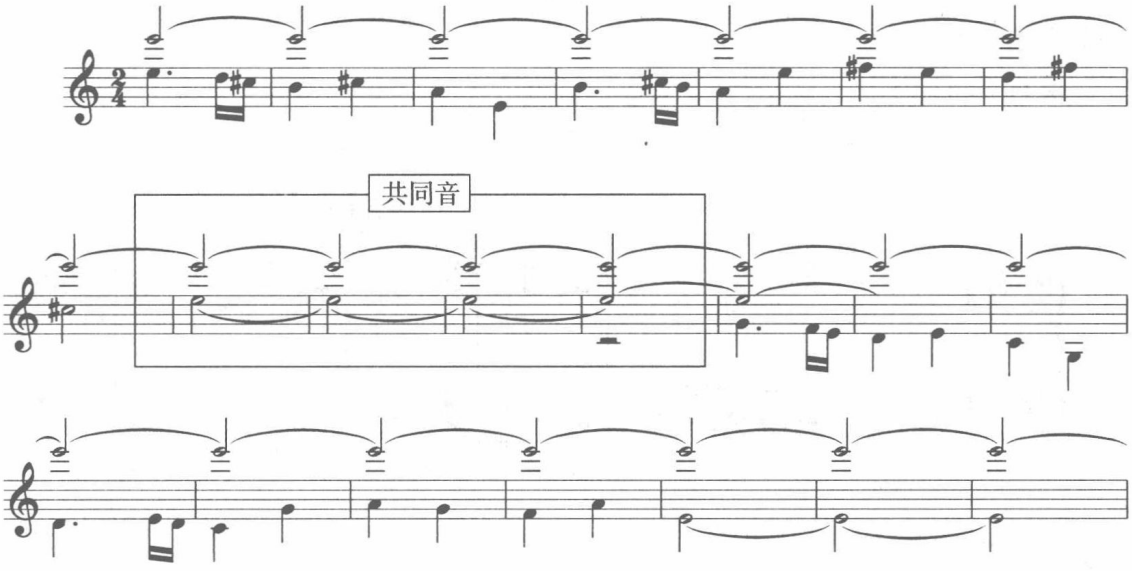
具体图式对照如下：



1. 通过共同音（单音过渡）的转调，见下例。

例 11–286

鲍罗丁《中亚细亚草原》第一主题

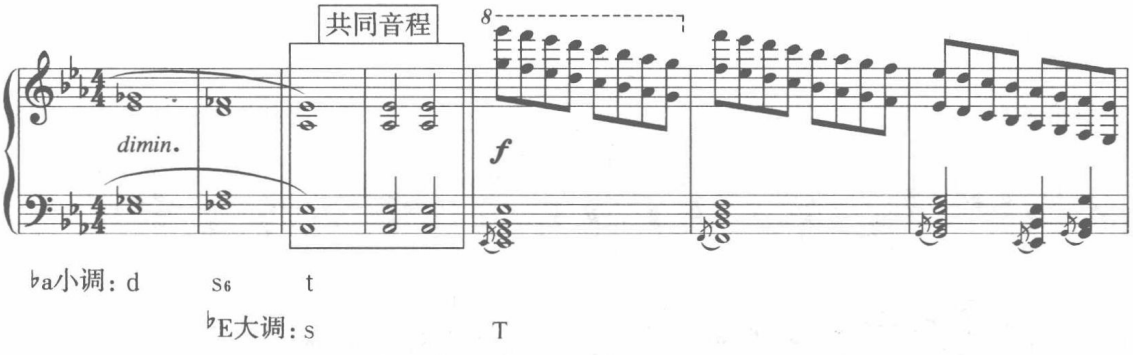


上例是 A 大调与 C 大调之间的调性对置，如果要找关系的话，有一个音（E）是两调的共同音。因此，在有的书中，将其列为通过单音（共同音）的转调[①]——前调的Ⅴ级音等于后调的Ⅲ级音，或解释为徵、角互换。相关的例子见例 6–150。

2. 通过共同音程的转调，见下例。

例 11–287

穆索尔斯基《图画展览会》



上例在♭a 小调 t 结尾的同时，等于♭E 大调的 s。由于这个和弦是采用双音的形式，即♭a 小调的Ⅰ、Ⅴ等于♭E 大调的Ⅳ、Ⅰ，因此这是一个通过共同音程的转调的例子。

3. 通过共同和弦的转调，这里就不用再举例了。

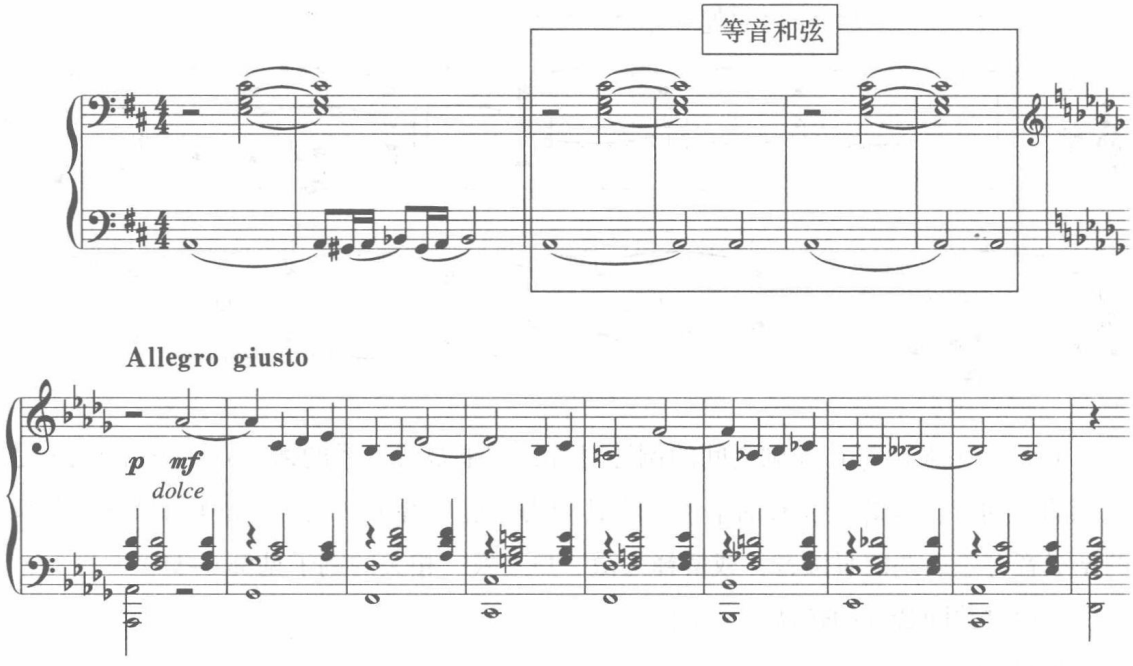
① 黄虎威《转调法》，人民音乐出版社，1983 年。

（五）等音转调的结构位置

1. 可出现在段落与段落之间。例如柴科夫斯基《罗密欧与朱丽叶》（交响诗）的副部主题的进入。

例 11–288

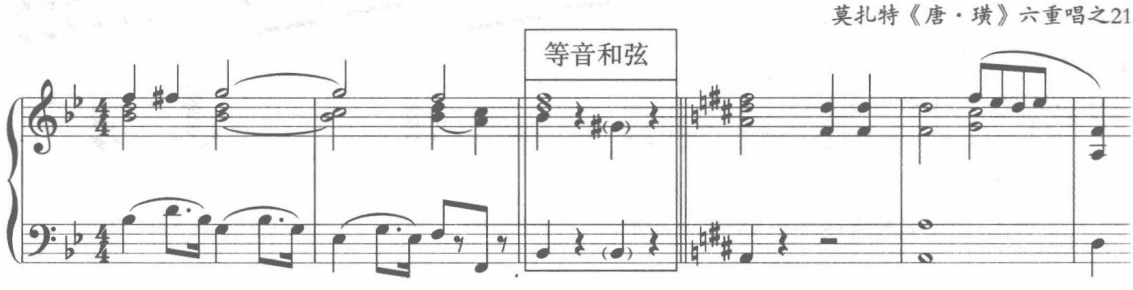
柴科夫斯基《罗密欧与朱丽叶》



类似的例子还有莫扎特《唐·璜》六重唱等。

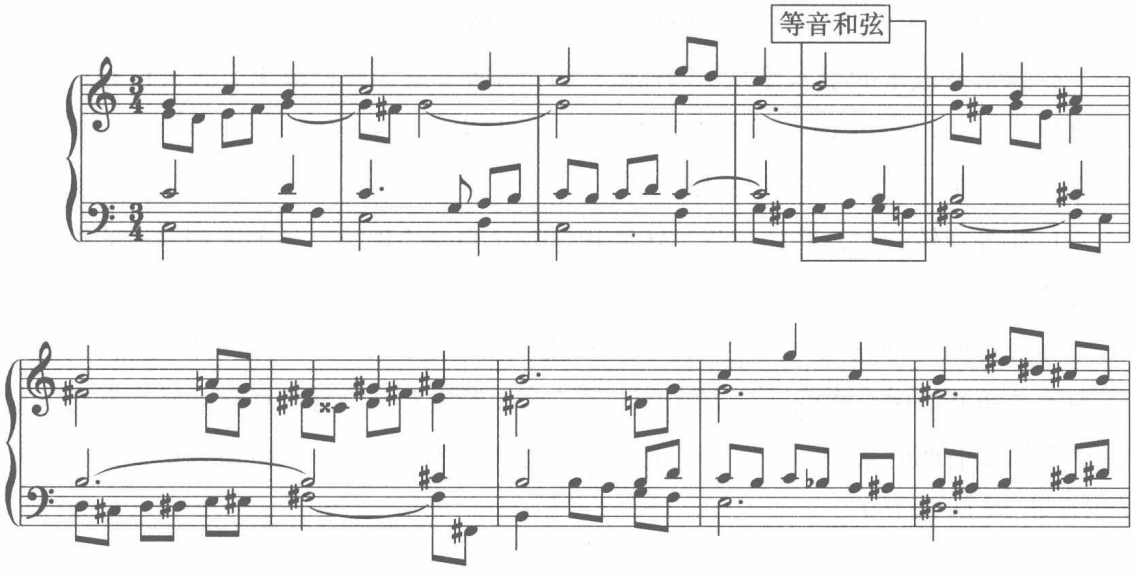
例 11–289

莫扎特《唐·璜》六重唱之21



2. 可出现在结构的半终止或终止中。如下例：

例 11–290

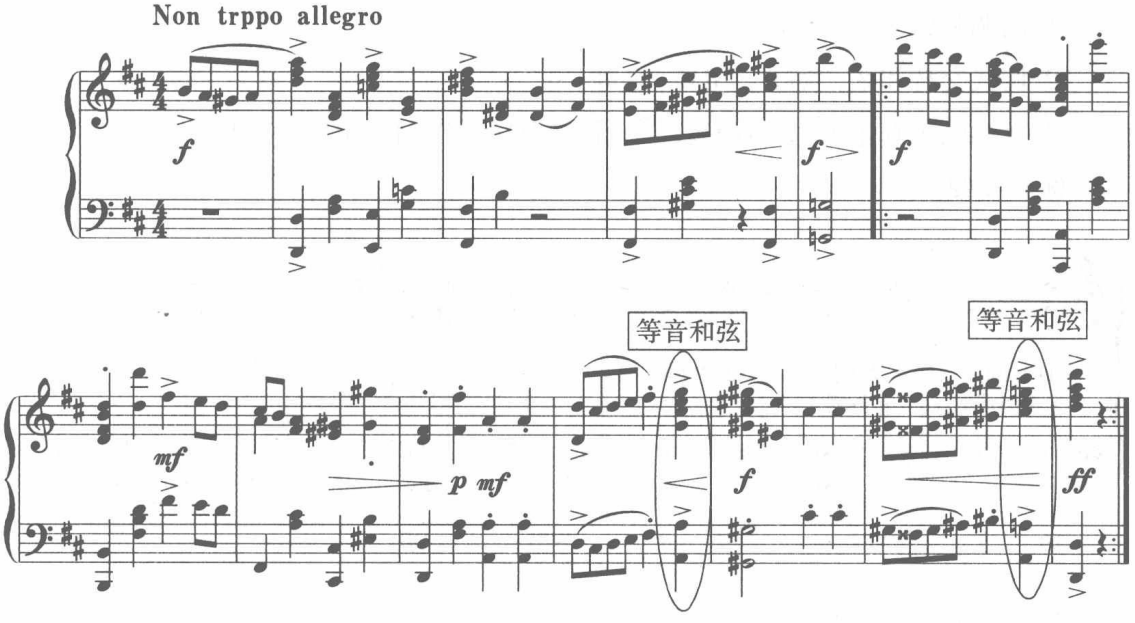


上例是出现在半终止中的等音转调。

3. 可出现在结构内部。例如普罗科菲耶夫《古典交响曲》之“加沃特舞曲”。

例 11–291

普罗科菲耶夫《古典交响曲》之“加沃特舞曲”



（六）有关等音转调的常见现象统计

1. 在记谱方面：理论上按前调记谱或按后调记谱皆有可能，不过在实际作品中，大部分是按照后调来记谱的。如前面列举过的许多等音转调的例子。

2. 等音转调常伴有音乐的新主题或新段落的出现。例如前面列举过的柴科夫斯基《罗密欧与朱丽叶》（交响诗）（例 11–288）、莫扎特《唐·璜》六重唱（例 11–289）等。

3. 通常新段落的引入是从 K_4^6 开始，如：马斯卡尼《乡村骑士》之《你知道吗？好妈妈！》（例 11–284）、柴科夫斯基《罗密欧与朱丽叶》（交响诗）（例 11–288）、莫扎特《唐·璜》六重唱（例 11–289）等。

4. 在等音转调中，共同和弦与转调和弦合二为一的现象，见前面列举过的许多等音转调的例子。

等音转调的特点之一，它既是中介和弦，在一定程度上同时又可以是转调和弦。因为等音转调的中介和弦，从自然和弦的角度来看没有。这样，后面的转调和弦就通过计算等于前调的某一和弦——形成中介与转调和弦合二为一的现象。例如格里格的《雪莲花》（例 6–159）。

（七）作等音变换的和弦的范围

1. 各种自然和弦：包括三和弦、七和弦，如 D_7、$s\text{ii}_7$ 等（将和声大调的和弦列为自然和弦）。

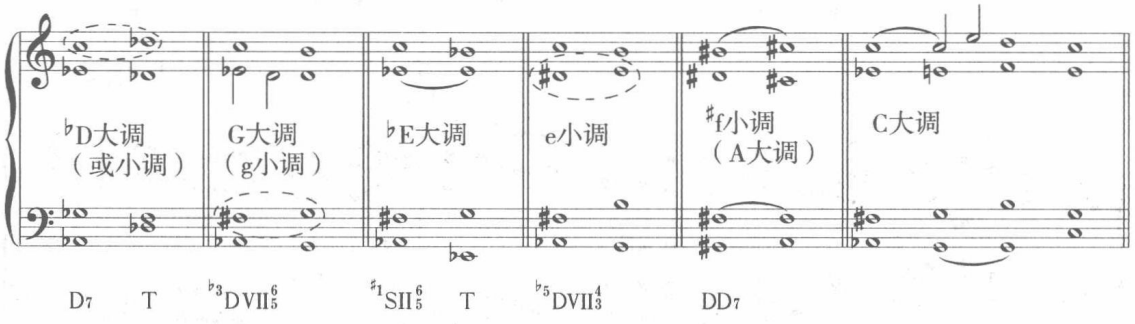
2. 各种半音和弦，包括：

① 离调和弦，如 D_7/D、D_7/S 等等。

② 调式交替和弦，如 S_7、$d\text{Ⅶ}_7$ 等等。

③ 变和弦（真正），如 ${}^{\flat 3}DD\text{Ⅶ}_5^6$、${}^{\sharp 1}S\text{ii}_5^6$、${}^{\flat 3}D\text{Ⅶ}_5^6$、${}^{\flat 5}D\text{Ⅶ}_3^4$ 等等。见下例：

例 11–292



3. 甚至由于外音现象造成的“假功能”和弦——指的是“瓦格纳和弦”也成为等音变换的可能。见例 1–6。

该例为前调♭E 大调的 $s\text{ii}_7$ 等于 a 小调的 ${}^{\flat 5}DD_3^4$（这个和弦包含一个倚音）。

（八）等音转调涉及的转调类型及转调和弦类型

1. 等音转调涉及的转调类型：桑桐将转调分为四种类型：自然 = 自然、自然 = 变、变 = 自然、变 = 变。

等音转调涉及后三种。

例如：C 大调的 D_7 等于 B 大调的 $^{\flat 3}DD\,\mathrm{VII}^{6}_{5}$。

C 大调的 $^{\flat 3}DD\,\mathrm{VII}^{6}_{5}$ 等于 $^{\flat}D$ 大调的 D_7。

C 大调的 $^{\flat 5}D_7$ 等于 $^{\flat}G$ 大调的 $^{\flat 5}D^{4}_{3}$。

2. 等音转调涉及的转调和弦类型：含所有和弦，但主要以变和弦为主，如 $^{\flat 3}DD\,\mathrm{VII}^{6}_{5}$、$^{\sharp 1}\mathrm{Sii}^{6}_{5}$、$^{\flat 3}D\,\mathrm{VII}^{6}_{5}$、$^{\flat 5}D\,\mathrm{VII}^{4}_{3}$ 等。例如 g 小调的 $\mathrm{sii}^{6}_{5\,/\!/}$ 等于 b 小调的 $^{\flat 5\,\flat 7}D_2$ 等，总之任何和弦都可能拿来作等音变换处理。

一般常见的等音转调和弦——指通过减七和弦、属七和弦、增三和弦的转调。

不常见的等音转调和弦——指通过调式交替和弦，如平行交替、混合交替和弦的转调等等。

二、通过减七和弦的转调

该丘斯在其所著《音乐的构成》一书中，曾用“音乐中最奇怪的和弦”[①]来形容这个和弦。这是因为在古典大小调和声时期，只有减七这个和弦可以通过等音变换，到达所有 24 个大小调。

（一）减七和弦的结构与标记

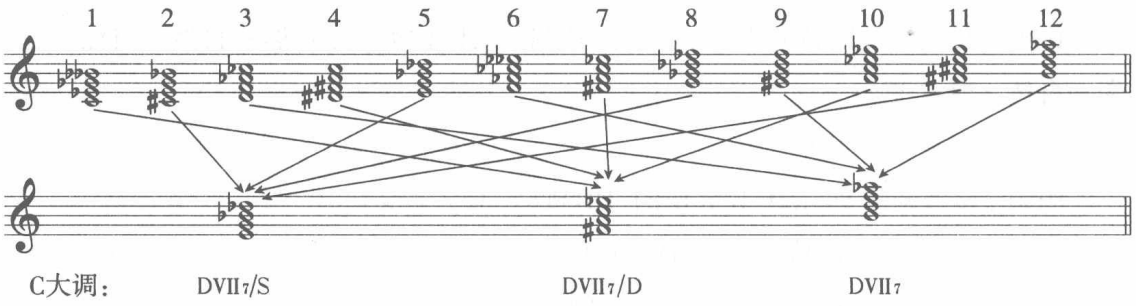
在等音转调中，常见的等音变化有：

小三——增二	增五——小六
大三——减四	大六——减七
增四——减五	小七——增六

1. 压缩减七和弦。减七和弦被称为古典音乐中最奇怪的和弦，其和弦的构成为连续小三度。在十二平均律的条件下，由于相距小三度的减七和弦，从等音的角度来看为同一和弦，因此可将十二个半音上的十二个减七和弦压缩成三个不同音高的减七和弦。

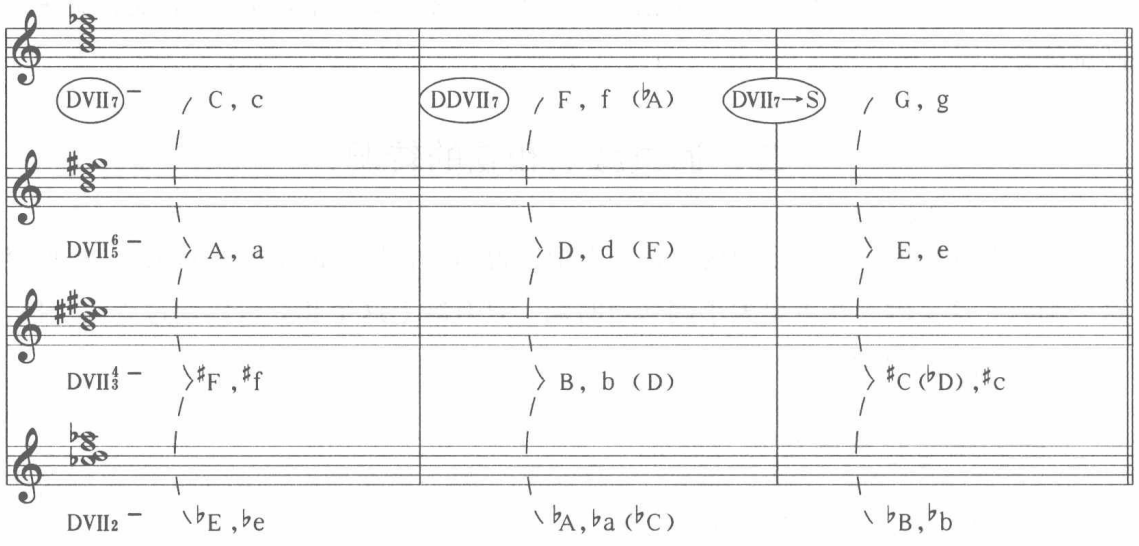
① 该丘斯：《音乐的构成》，人民音乐出版社，1964 年。

例 11–293



常见的减七和弦有四种结构（原位、$\frac{6}{5}$、$\frac{4}{3}$、$_2$）、三种标记（D$\mathrm{\underline{VII}}_7$、D$\mathrm{\underline{VII}}_7$/D、D$\mathrm{\underline{VII}}_7$/S）。由于减七和弦的特殊结构，其原位与转位在音响及实际音程的构成方面是一样的。这样，每个减七和弦通过上述的四种结构与三种标记，均可以到达 24 个大小调。

例 11–294



上例是有关一个和弦通过自身的四种结构，如 C 大调的 D$\mathrm{\underline{VII}}_7$（原位）、$\frac{6}{5}$、$\frac{4}{3}$、$_2$，可以到达 4 个大小调（8 个调）（分别为 C、c，A、a，♯F、♯f，♭E、♭e）。由于这里在功能属性上，只是 T 功能一个属性就到了 4 个大小调（8 个调），加上另外两个属性——D 功能与 S 功能，这样共计 12 个大小调（24 个调）。

2. 压缩调性。根据相距小三度的减七和弦，为同一和弦的原理（从等音的角度来看）。将相距小三度的调性（12 个）压缩成三个环（因为相距小三度的调之间的 D$\mathrm{\underline{VII}}_7$ 和弦是同一个和弦），这样划分出：

调性循环划分表（按小三度）

T 环	C 大调、c 小调、♭E 大调、♭e 小调、♯F 大调、♯f 小调、A 大调、a 小调
D 环	G 大调、g 小调、♭B 大调、♭b 小调、♯C 大调、♯c 小调、E 大调、e 小调
S 环	F 大调、f 小调、♭A 大调、♭a 小调、B 大调、b 小调、D 大调、d 小调

上图是 12 个调性、24 个大小调式的划分情况。

（二）减七和弦标记范围的扩大

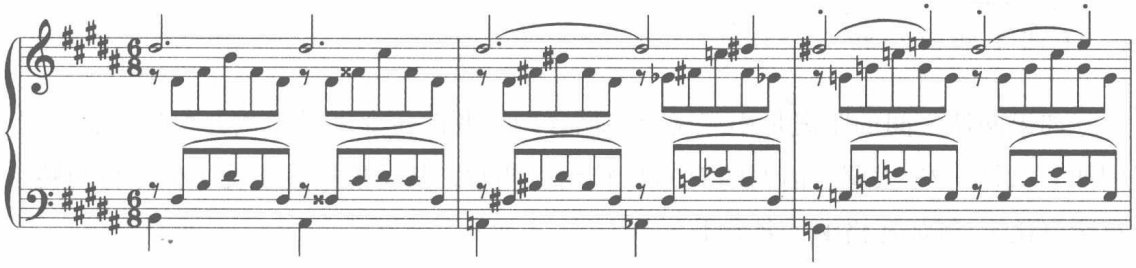
在使用上，无论选择哪个音级上的减七和弦，都跑不出这三种功能标记（DⅦ$_7$、DⅦ$_7$/D、DⅦ$_7$/S）。

注意减七和弦在转调过程中其标记范围的扩大，具体体现在同功能和弦中的正三和弦与副三和弦的 DⅦ$_7$。首先可以采用等音来标记（由于上述三种标记均不含有副三和弦的 DⅦ$_7$）。

例如 DⅦ$_7$ 可以标记成DⅦ$^6_5$/TS Ⅵ（这是等音关系），DⅦ$_7$/D 可标记成DⅦ$^6_5$/D ⅲ。而DⅦ$_7$/S 可标记成DⅦ$^6_5$/S Ⅱ等等。例如：李斯特《爱之梦》第三首。

例 11–295

李斯特《爱之梦》



B大调：　T　　D$^4_3$/TSVI　　DVII$_2$/SII

C大调：DDVII$^6_5$　　♭^{3}DDVII$^6_5$　　K$^6_4$

上例的等音转调和弦从前调来看可以标记为 DⅦ$_2$/S Ⅱ，也可以标记为 DⅦ$^4_3$/S（同功能和弦中的正三和弦与副三和弦的关系）。

所有减七和弦的等音标记大小调通用。具体音高位置有 12 个半音上的调（包括大小调在内，共计 24 个调）。

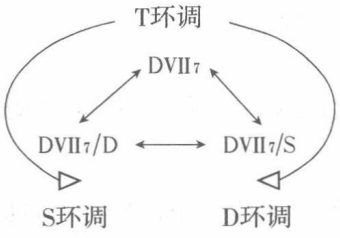
（三）关于如何计算等音转换以后，其和弦功能转化的变化情况

第一步：将 12 个大小调通过小三度关系串起来，将相距小三度的调归为同一环。

这样将 12 个调分为主功能循环调的四个调（C、♭E、♭G、A）、下属功能循环调的四个调（F、♭A、B、D）和属功能循环调的四个调（G、♭B、♯C、E）。

第二步：将两调的距离确定一下，原调为主调，后调的调性可能是在 T 环、S 环、D 环三个环上的任何调之一。通过下列图示，便可得出调性转变之后，其功能转化的情况。

减七和弦的调性转变与功能转化示意图：



结论：

① 两调在同一环上，转调之后其减七和弦的功能转化不变。

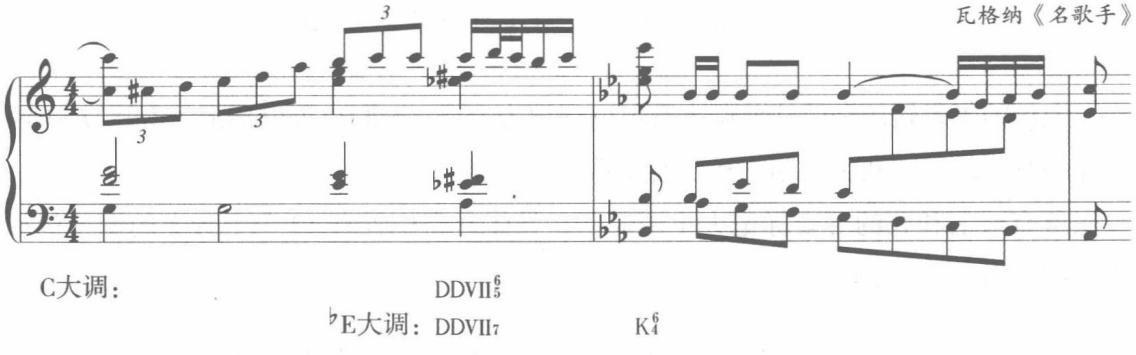
② 两调不在同一环上，后调是在 D 环上（与前调比较），转调之后其减七和弦的功能转化顺时针改变。

③ 两调不在同一环上，后调是在 S 环上（与前调比较），转调之后其减七和弦的功能转化逆时针改变。

（四）实例分析

如果两调之间的距离是小三度及其循环调，调性转变之后的减七和弦功能不变。例如 C 大调—♭E 大调。前调的 DD Ⅶ$_7$ 转到后调时，其功能属性不变（但原位与转位有所变化）。例如瓦格纳《名歌手》。

例 11–296



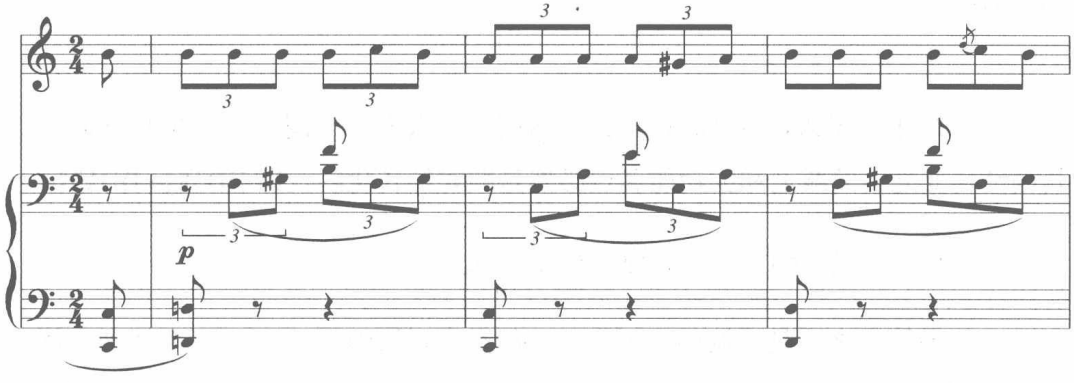
上例是该曲的呈示部与展开部的衔接部分，其调性是从 C 大调至♭E 大调，采用减七和弦的等音转调方式。由于两调之间的距离是小三度关系，因此转调后的 DD Ⅶ$_7$

的功能属性不变，但原位与转位有所变化。

如果两调之间的距离是上四度下五度关系及其循环调（S 环调）。其调性转变之后的减七和弦的功能转化是逆时针转变。如 C—F 或 a—F（因为相距下方大三度调，也在 S 环调上）。

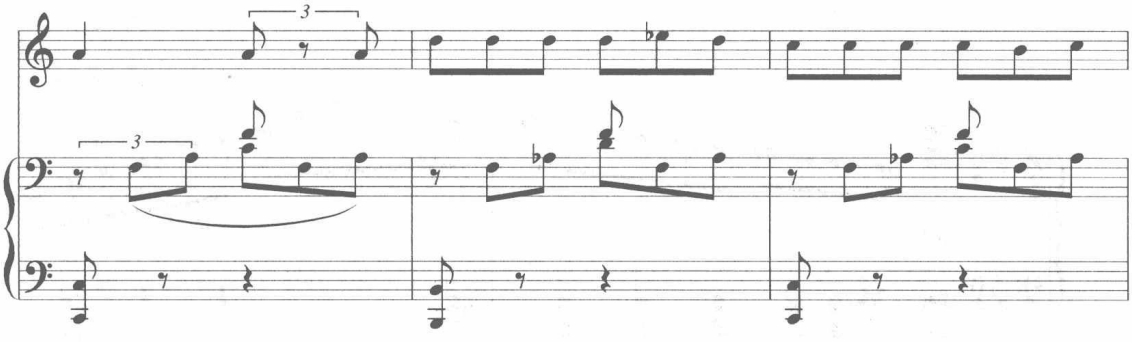
例 11-297

里姆斯基-科萨科夫《卡昔伊》



a小调：　$DVII^{4}_{3}$　　t_6　　$DVII^{4}_{3}$

F大调：$DDVII^{6}_{5}$



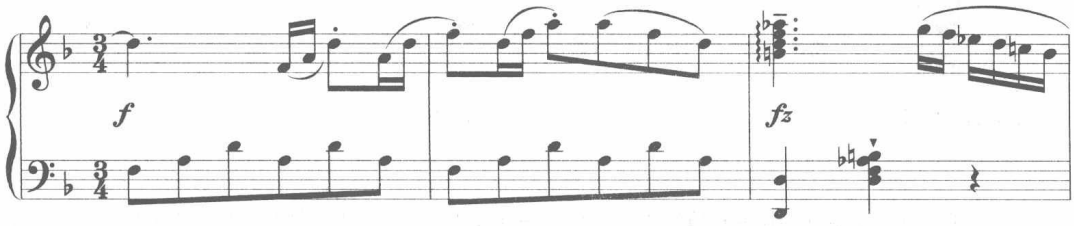
F大调：K^{6}_{4}

上例的调性距离是 a—F（在 S 环调上），这样前调的 $D\,VII^{4}_{3}$ 等于后调的 $DD\,VII^{6}_{5}$，其调性转变之后的减七和弦的功能转化是逆时针转变的，即 $D\,VII^{4}_{3}= DD\,VII^{6}_{5}$。

如果两调之间的距离是上五度下四度及其循环调（D 环调）。其调性转变之后的减七和弦功能属性必然是顺时针转变。

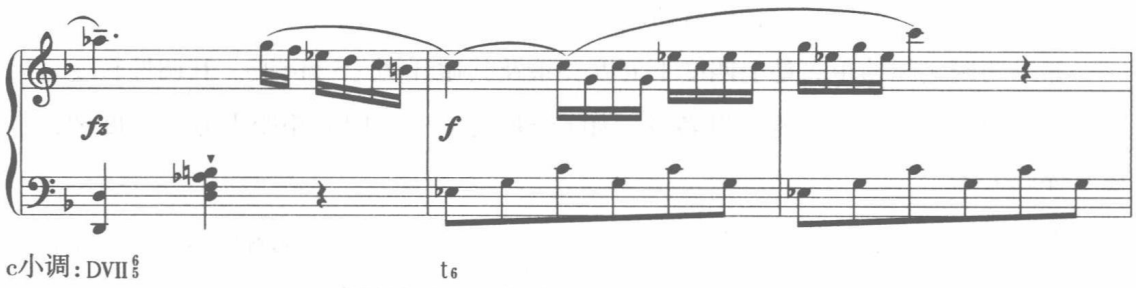
例 11-298

莫扎特《钢琴奏鸣曲》K.332第一乐章



d小调：　t_6　　$DDVII^{4}_{3}$

c小调：　$DVII^{6}_{5}$

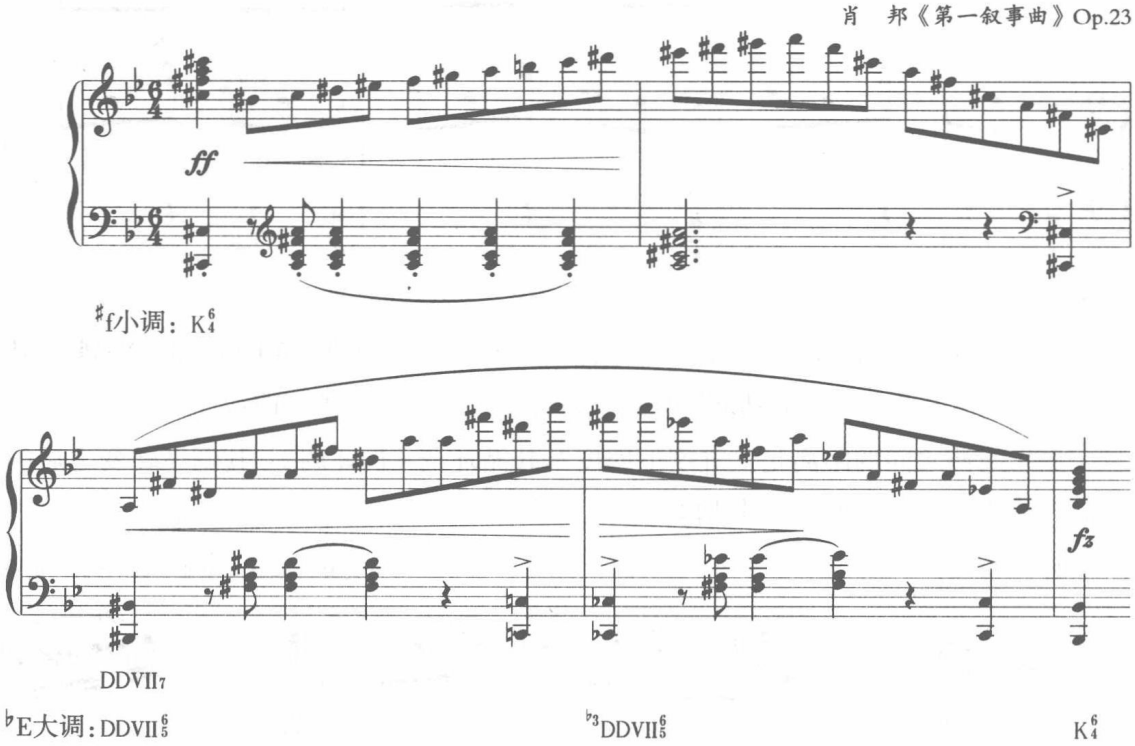


上例是 d 小调到 c 小调的转调，虽然相距下方大二度调，但也在 D 环调上，因此其调性转变之后的减七和弦功能属性必然是顺时针转化的，即 DD Ⅶ$^{4}_{3}$= DD Ⅶ$^{6}_{5}$。

（五）关于等音之后的 D Ⅶ$_7$ 和弦的处理

1. 如果等音之后是后调的 DD Ⅶ$_7$，一般是通过$^{\flat 3}$DD Ⅶ$_7$—K$^{6}_{4}$—D 来处理。例如肖邦《第一叙事曲》（Op. 23）。

例 11–299



上例是通过减七和弦的转调。由于两调的关系是小三度，因此在同一循环调上，其调性转变之后。功能属性不变。在等音之后的 DD Ⅶ$^{6}_{5}$ 一般是到$^{\flat 3}$DD Ⅶ$^{6}_{5}$ 再到 K$^{6}_{4}$ 形成

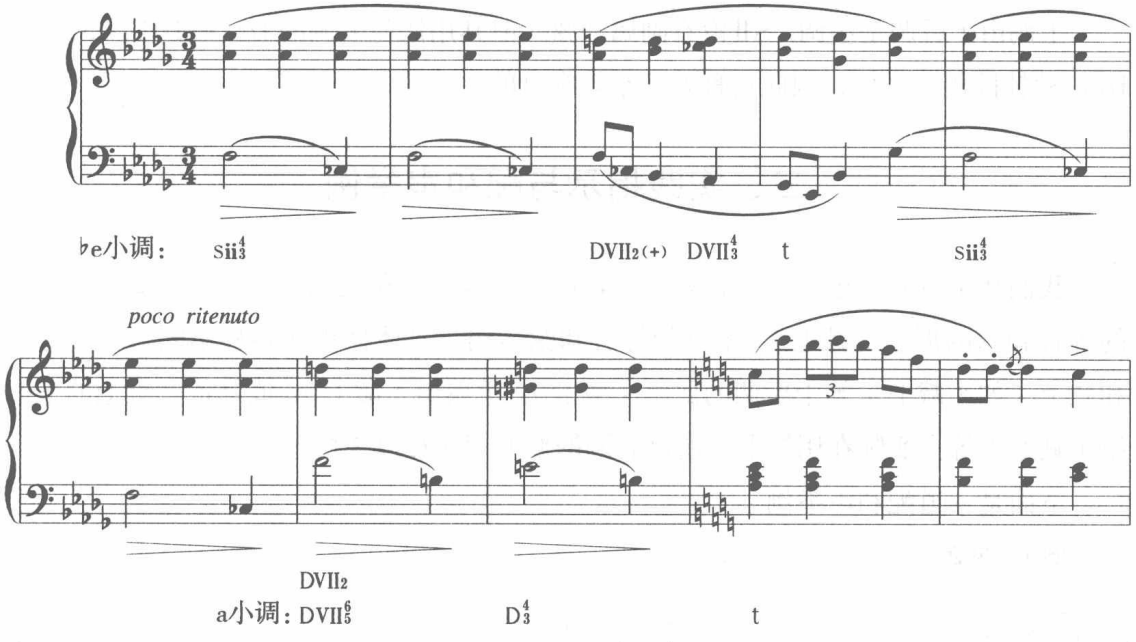
典型的终止式。

这种转调方法叫通过等音和弦的转调，也可称之为“突然转调”。

2. 如果是后调的 D Ⅶ$_7$，到 D 或 T，然后再接其他部分。例如肖邦《玛祖卡》（Op.24，No2）。

例 11-300

肖　邦《玛祖卡》Op.24，No.2

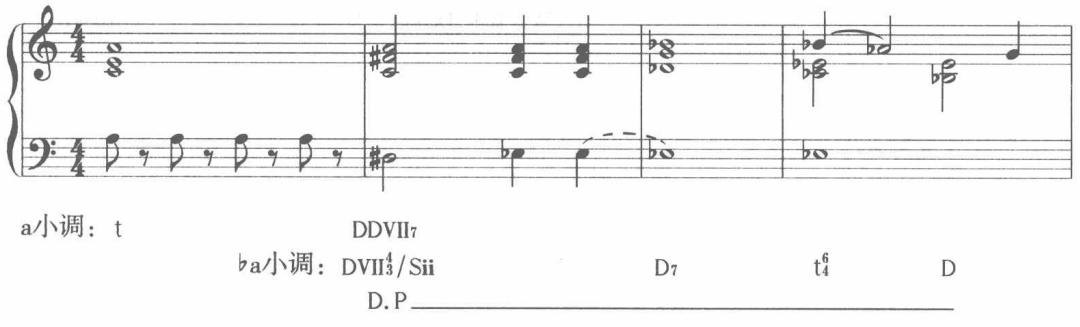


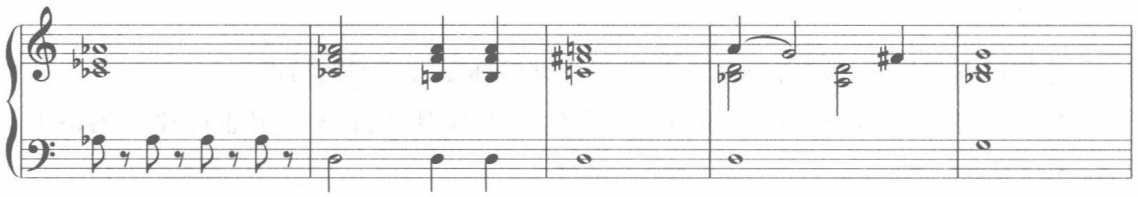
上例是通过前调的 D Ⅶ$_2$ 等于后调的 D Ⅶ$^6_5$（由于是小三度循环关系）。再随后到了 D$^4_3$ 解决到 t。

3. 如果减七和弦通过等音，等于后调的 D Ⅶ$_7$ / S 或 D Ⅶ$_7$ / S Ⅱ时，一般通过意外进行，也就是辅助式或倚音式进行到 D$_7$。

例 11-301

莫扎特《安魂曲》





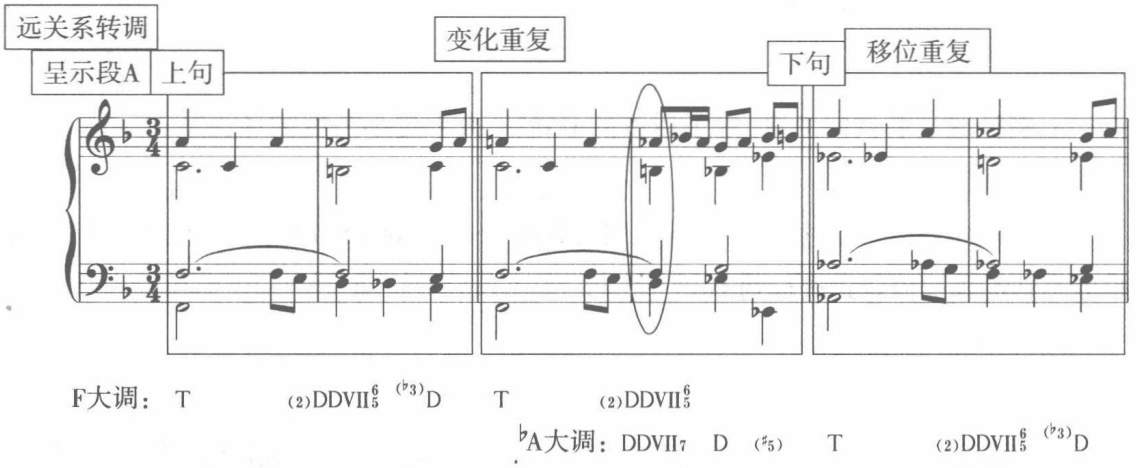
上例由于后调是小调，SⅡ没有副属和弦。但其用法与大调的 D_7（—DⅦ$^4_3$ / Sii）—D_7 这种辅助用法一样，因此这种处理是较常见的。

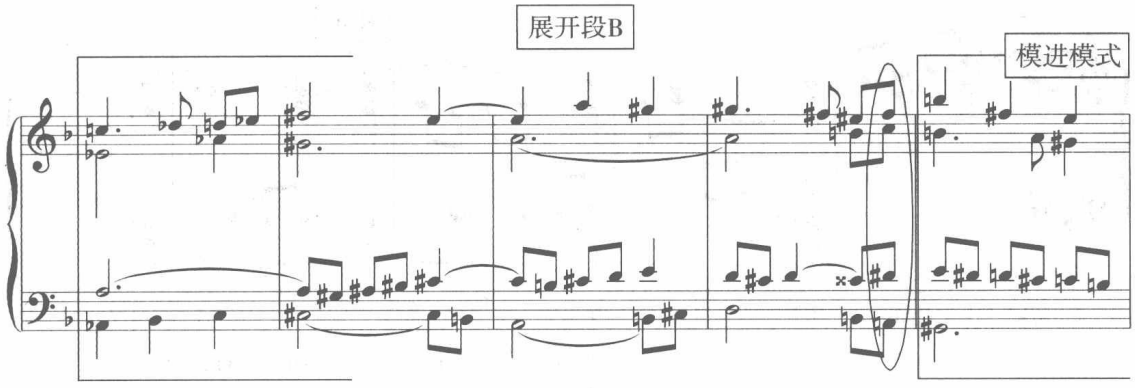
三、实践指示与配和声举例

我们从本章开始进入到等音和弦的转调理论范畴。在运用的时候一定要注意典型的等音和弦的形态（减七）。本章的等音和弦运用，具体体现在各种不同类型的等音和弦上，如（减七）等于后调的属组（减七）、重属组（减七）、或其他音级上的下属组（减七）等。实际在用法上，通过后调的典型用法加以连接过去。

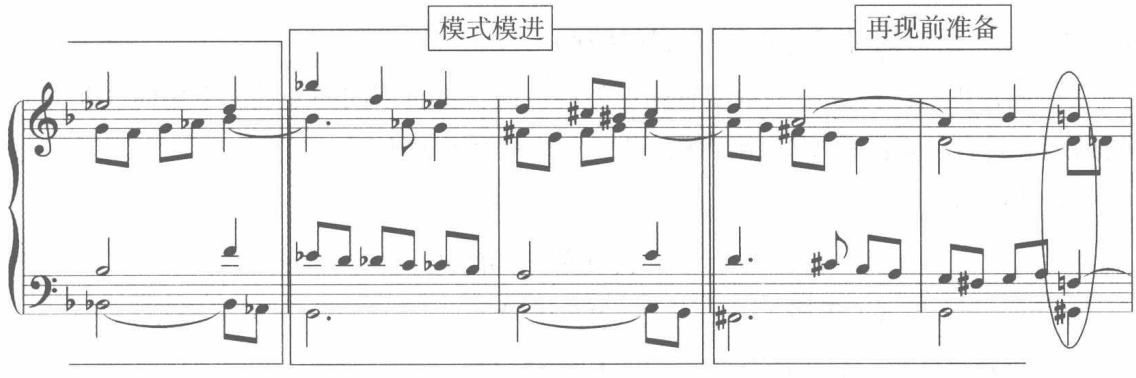
下面是一道配和声举例：

例 11-302

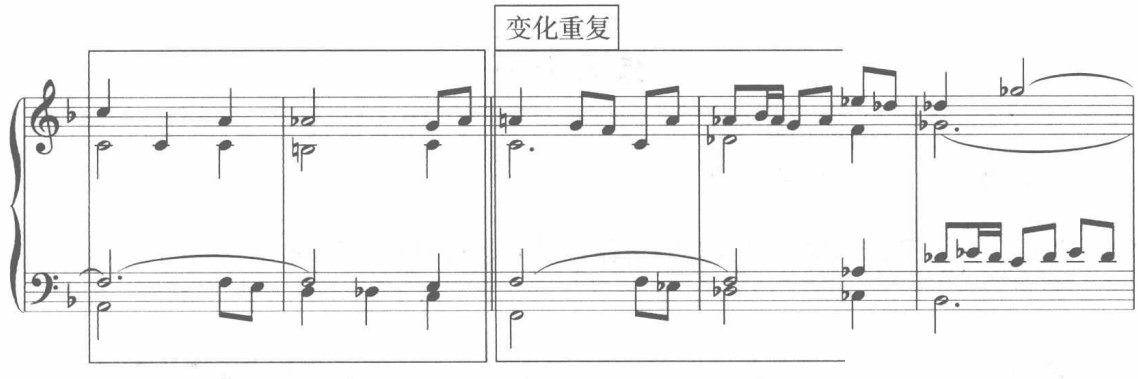




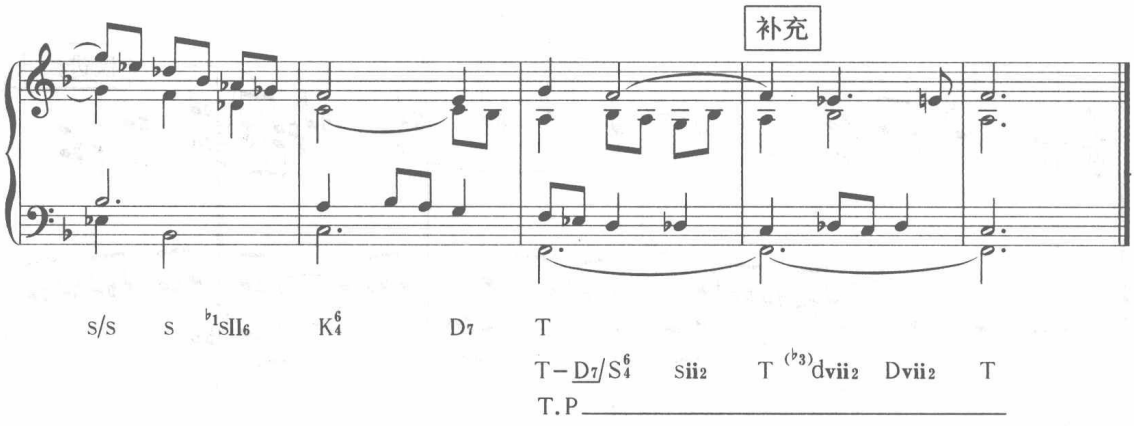
♭A大调：T
♯c小调：D　(6)　t　(2)　tsVI　$(\frac{6}{5})^{\flat 1}$sII　DVII$_2$
E大调：DVII$^4_3$ T$_6$
♭E大调：$^{\flat 1}$sII$_6$



♭E大调：D　(2)　T(6)
D大调：$^{\flat 1}$sII$_6$　D　(2)　T$_6$　s　DDVII$_7$
F大调：Sii　DDVII$_2^{(\flat 3)}$



F大调：T$_6$　T(2)　DDVII$^6_5$　$^{(\flat 3)}$D　T　D$_2$/s　tsVI　D$_2$/$^{\flat 1}$sII　$^{\flat 1}$sII$_6$



这是一道对比主题展开的再现单三部曲式结构，A 段（8 小节）为上下句结构，上句为 F—$^{\flat}$A，通过减七和弦的等音转到$^{\flat}$A 大调。下句移位重复在$^{\flat}$A 大调进行，下句调性为$^{\flat}$A—$^{\sharp}$c，与原调（F）为远关系。结构方整，尾部转到$^{\sharp}$c 小调。

B 段（8 小节）从$^{\sharp}$c 小调上的 ts Ⅵ开始，经过一系列的模进——通过$^{\flat 1}$s Ⅱ的转调，E—$^{\flat}$E—D，最后通过减七和弦等音转转到 F 大调。

A^1 段再现段的写法与呈示段有相近似的一面，也有不同的处理。下句向$^{\flat 1}$s Ⅱ方向的离调，具有一定的典型处理特征，最后在基本调性 F 大调上结束，

其结构图式：

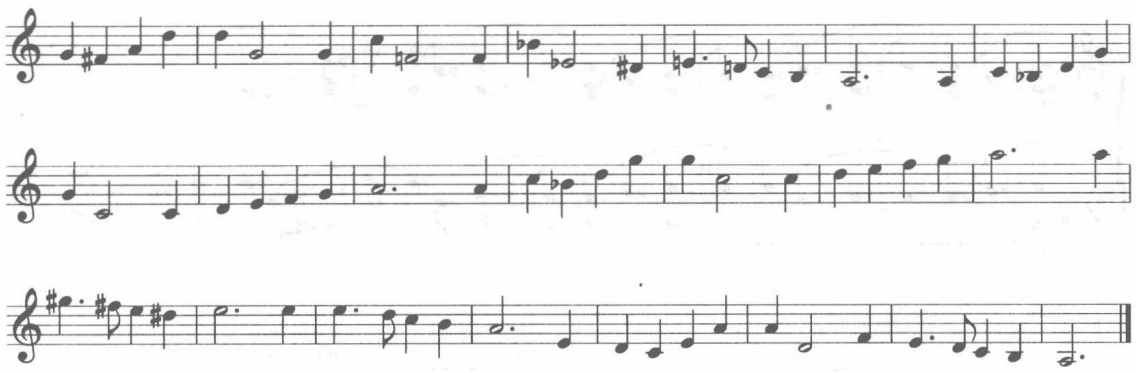
再现单三部曲式

	A（乐段）	B（乐段）	A^1（乐段）
材料：	a + a^1	b + b^1	a + a^2
小节：	4 + 4	4 + 4	4 + 4 + 2
	2 + 2 2 + 2	1 + 1 + 2 2 + 1 + 1	
调性：	F—$^{\flat}$A A—$^{\sharp}$c	$^{\sharp}$c—E—$^{\flat}$E $^{\flat}$E—D：DD Ⅶ$_7$	
		F：DD Ⅶ$_2$	F—F

练习十一

一、完成下列旋律的四部和声写作

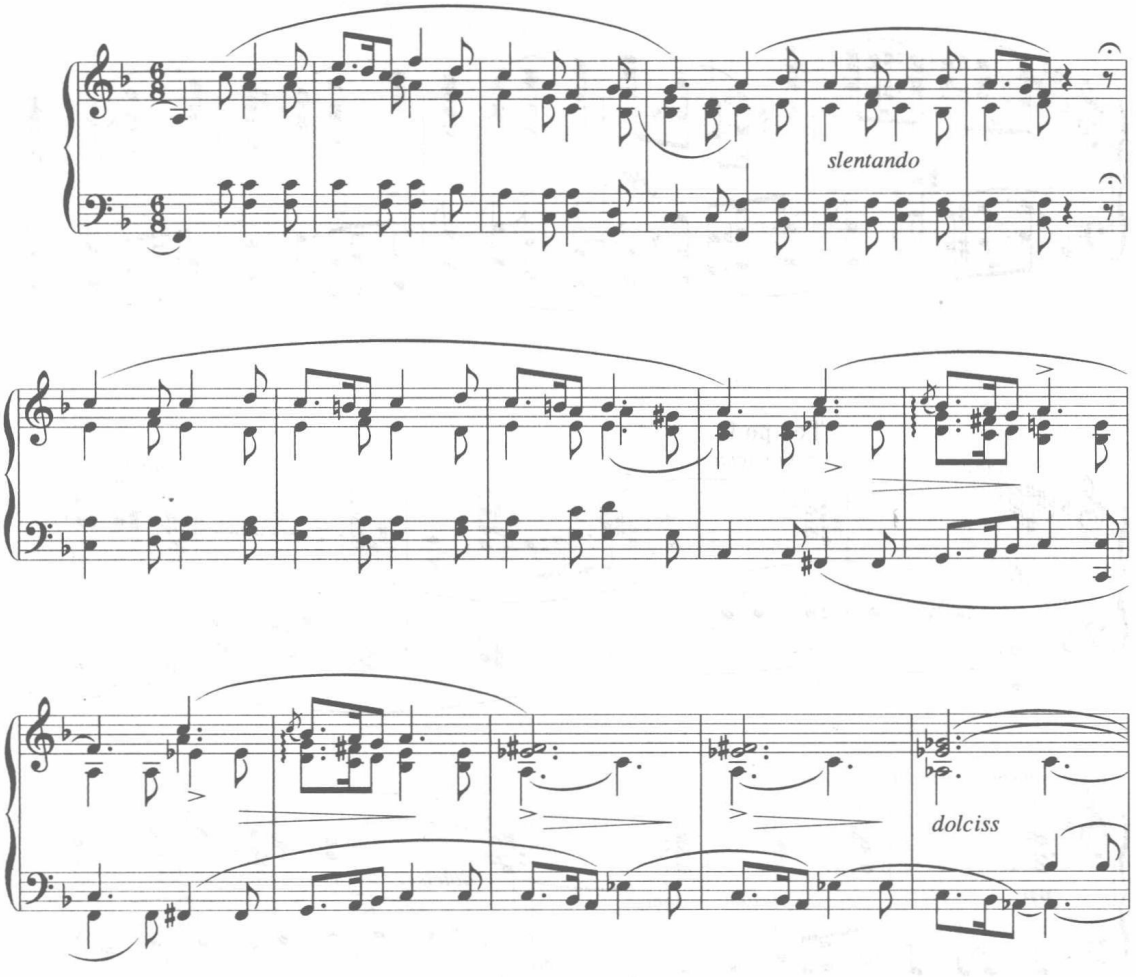
要求：首先进行四部和声骨架的写作，然后进行对位化处理。

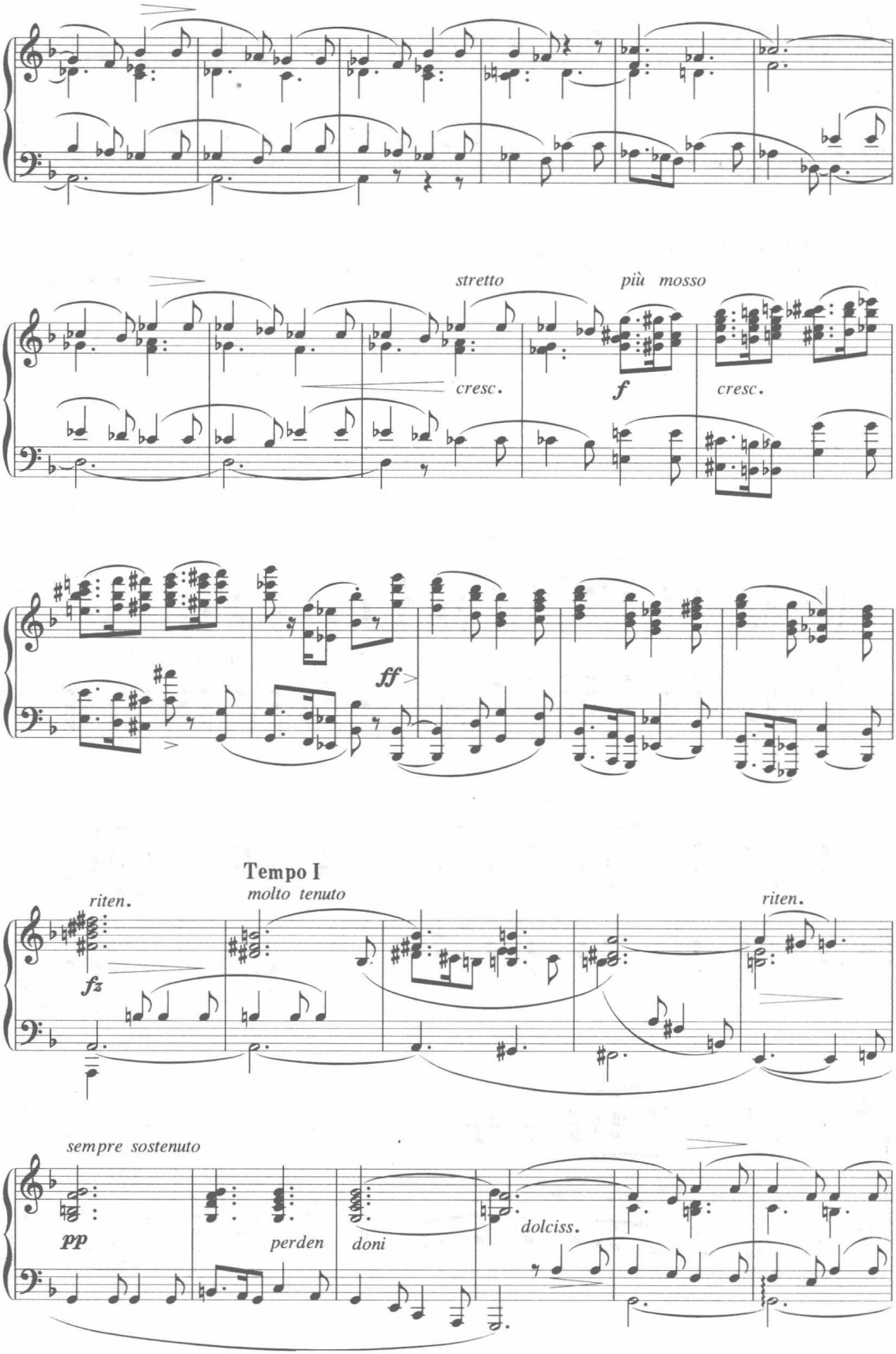


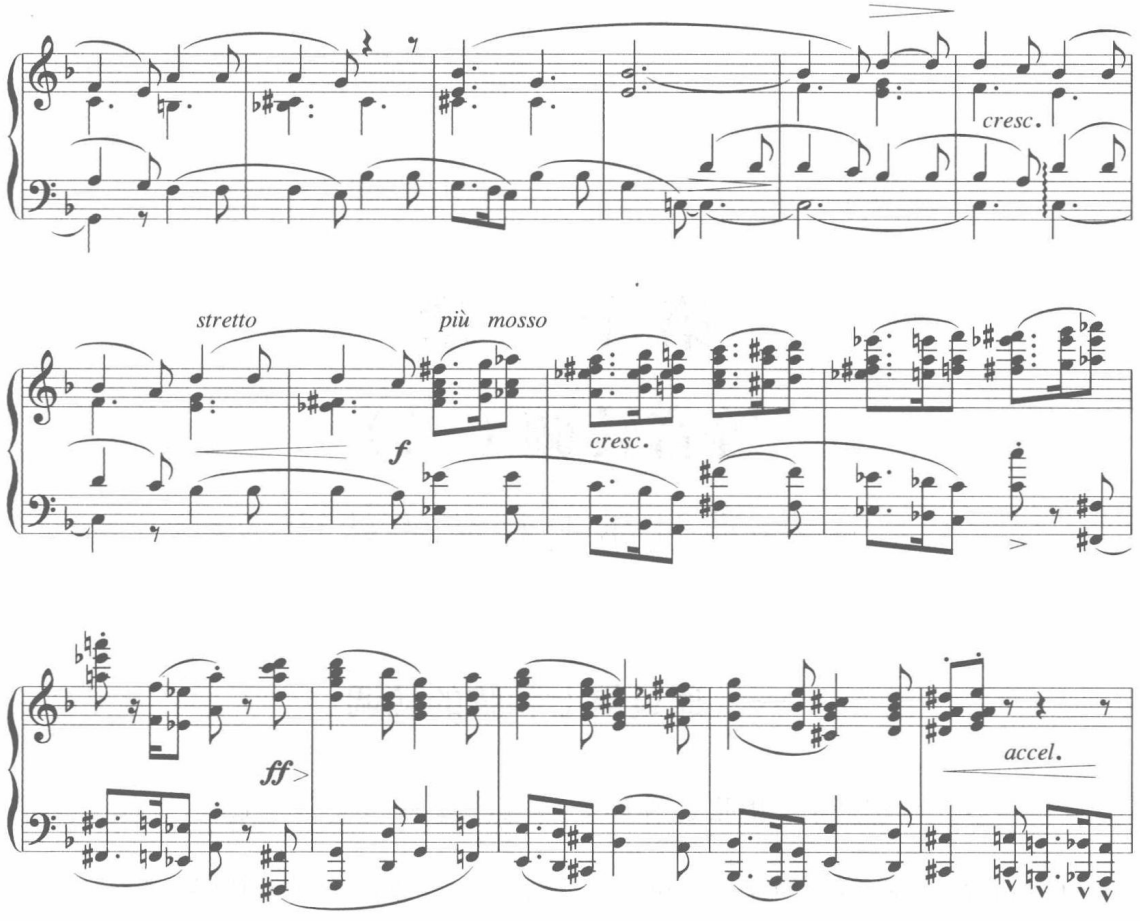
二、分析下列作品，说出其等音和弦转调的具体类型

例 11–303

肖　邦《第二钢琴叙事曲》Op.38

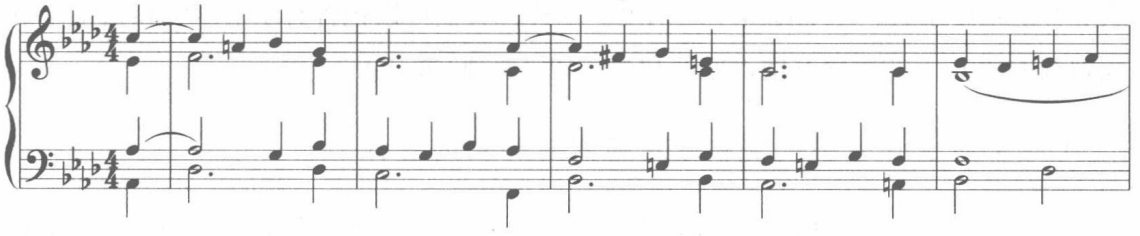



stretto
più mosso
cresc.
f
cresc.
ff
Tempo I
molto tenuto
riten.
fz
riten.
sempre sostenuto
pp
perden
doni
dolciss.



三、把下面的第一乐句扩展成乐段，然后再发展成单三部曲式结构

例 11–304



第十二章

等音转调（二）

——通过属七和弦的转调

一、通过属七和弦的转调

（一）对于通过属七和弦这种等音转调的理解

此为等音转调的第二种类型，也是最常见、最实用的一种等音转调。

关于这类转调的叫法：

通过 D_7 和弦的转调、通过变和弦的转调、通过增六和弦的转调，桑桐将这三种转调类型统称为通过增六度和弦与小七度和弦的转调。

这样的称谓是从等音的两头（前调与后调）来说明两边的和声功能范围。我们知道，从等音的角度来看，小七度等于增六度。这样，我们可以把含有小七度的和弦（如 D_7 或副调上的 D_7）变成含有增六度的和弦（如 $^{\flat 3}DD\,\mathrm{VII}^{6}_{5}$ 或 $^{\sharp 1}\mathrm{Sii}^{6}_{5}$）等。

（二）对于含有小七度和弦及增六度和弦的统计

通过 D_7 和弦的转调不包括含有小七度的和弦（如 SII_7 等）这样小小七性质的和弦。因此，这一类的范围界定为：

1. 含有大小七和弦性质的和弦统计，简称 D_7 类，包括 DD_7 及其他副属七和弦（近关系）及调式交替产生的变化音级上的副属七和弦（远关系）。

2. 含有增六和弦性质的和弦统计，简称变和弦类，包括 $^{\flat 3}DD\,\mathrm{VII}^{6}_{5}$、$^{\sharp 1}\mathrm{Sii}^{6}_{5}$、$^{\flat 5}D\,\mathrm{VII}^{4}_{3}$、$^{\flat 3}D\,\mathrm{VII}^{6}_{5}$ 等及其上述和弦的所有转位。

（三）通过属七和弦等音转调图示

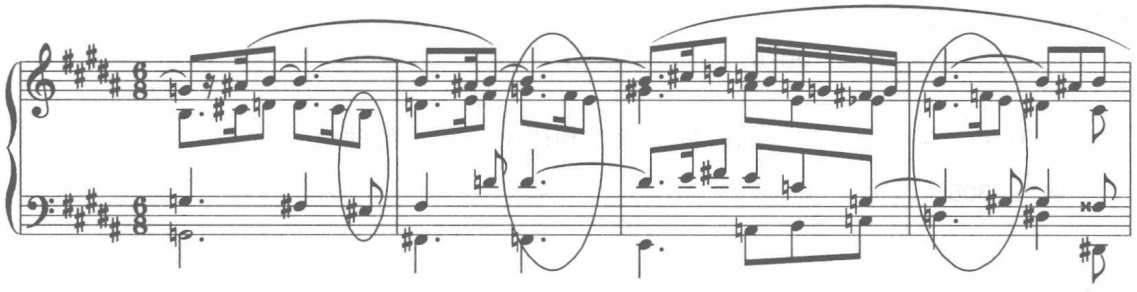
属七和弦组		增六和弦组
D_7 DD_7 及其他副属七和弦（近关系），及调式交替产生的变化音级上的副属七和弦（远关系）等	⟷	$^{\flat 3}DDVII^{6}_{5}$、$^{\sharp 1}SII^{6}_{5}$、$^{\flat 5}DVII^{4}_{3}$、$^{\flat 3}DVII^{6}_{5}$ 等含有增六度和弦及其转位和弦

以上各组和弦彼此之间形成大范围的等音转调，同时各组内部和弦之间也可以形成小范围的通过共同和弦的转调，下面是上述三种现象的转调实例。

（四）实例分析

1. D_7 等于变和弦的转调。

例 12-305



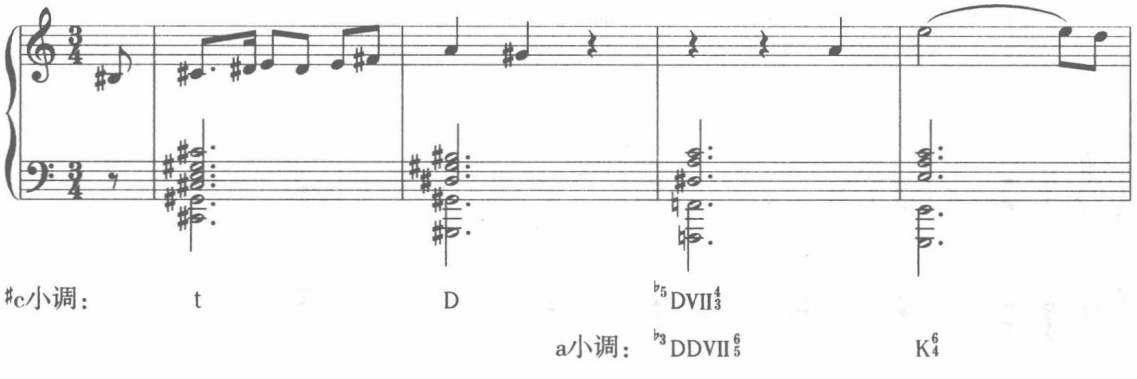
2. D_7 及其他副属七和弦之间的通过离调和弦的转调，见例 6-148。

该例为两个离调和弦之间的通过共同和弦的转调。

3. 变和弦之间的等音转调。

例 12-306

舒伯特《幻影》



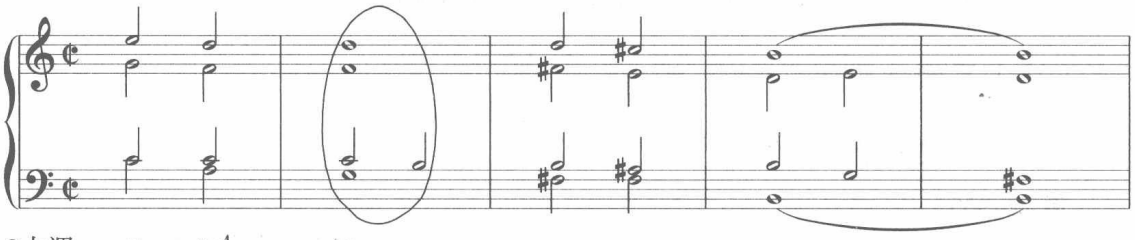
上例为两个变和弦之间的等音关系转调。此外，也可能两个变和弦之间，不含有等音变换现象，这种可称之为通过共同和弦的转调（例如马斯卡尼《乡村骑士》之《你知道吗？好妈妈！》前面列举过）。

（五）等音和弦（D_7）的引入

由于中介和弦是 D_7 和弦或副属七和弦，在引入方面没有限制，一般是：

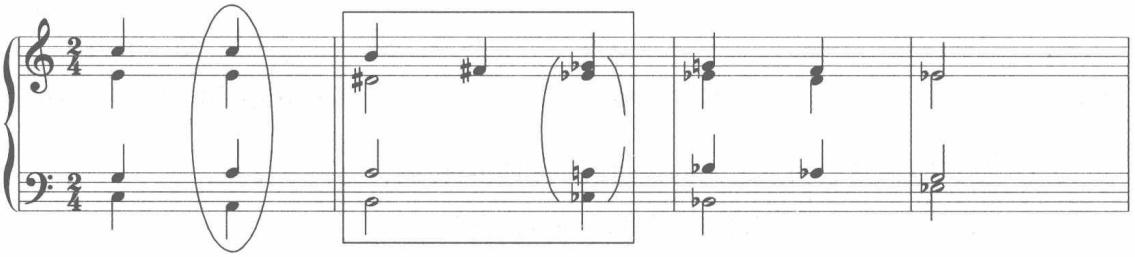
1. 直接引入，如放在 T、TS Ⅵ或 S ii^{4}_{3} 后面。

例 12-307



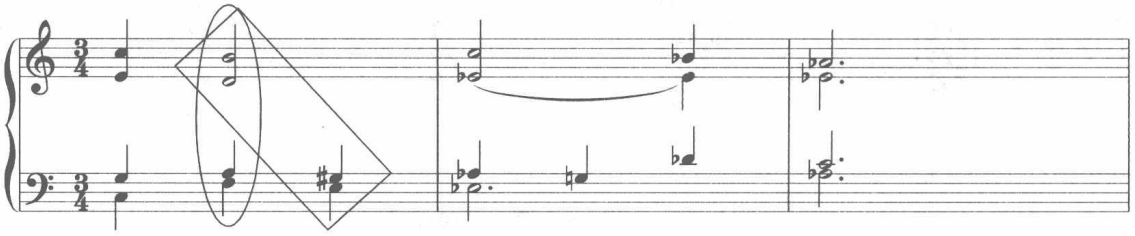
2. 中介引入：为了使声部进行平稳，利用中介和弦帮助引入。

例 12-308



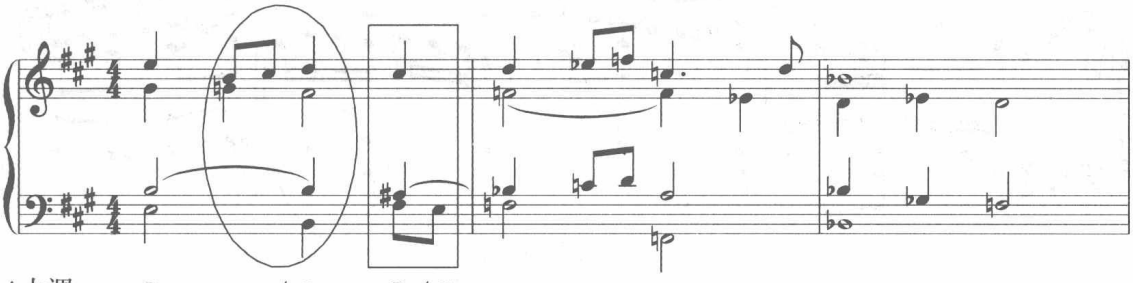
3. 副下属引入：通过该和弦（D_7）临时主和弦的下属和弦。

例 12-309



4. 离调到副调再引入。

例 12-310

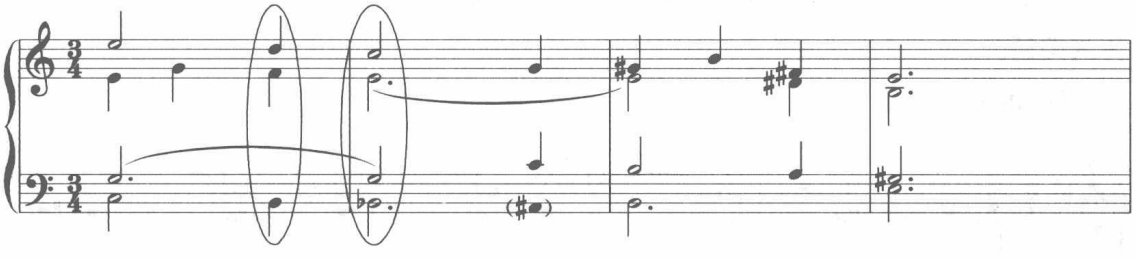


A大调：　D　　S/sii　　D2/sii

♭B大调：♭3DDVII7　　K$^6_4$　　D+6　　T

5. 意外引入：通过类似属七连锁这样的意外进行引入。

例 12-311



C大调：　T　　D$^6_5$（意外进行）D2/S

E大调：♭3DDVII7

（六）通过属七和弦的等音转调窍门及涉及的等音转调的类型

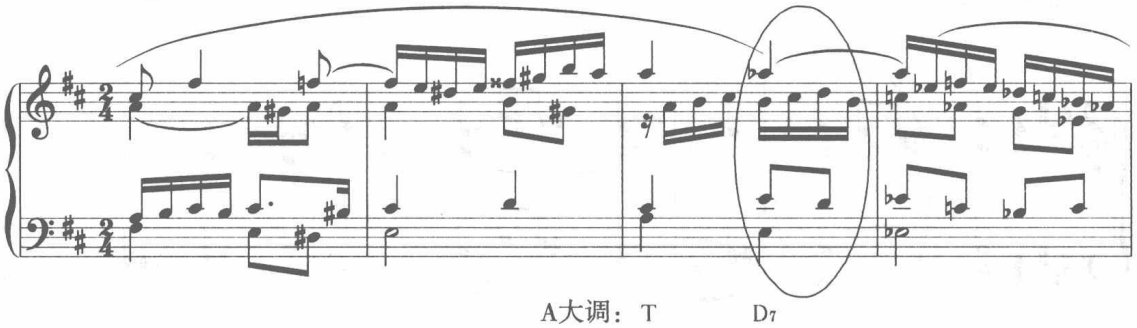
第一种：前调 D_7 等于后调 ♭3DD Ⅶ$^6_5$

1. 确定后调的 K$^6_4$ 位置以后，在后调的属音上下方小二度的地方构成 D_7（大小七和弦）或 D_2（大小二和弦）。

2. 计算出它等于前后调的和弦功能。

一般是前调的 D_7 或 D_2，等于后调的 ♭3DD Ⅶ$^6_5$ 或 ♭3DD Ⅶ$_7$，这是“自然 = 变”等音转调类型。

例 12–312



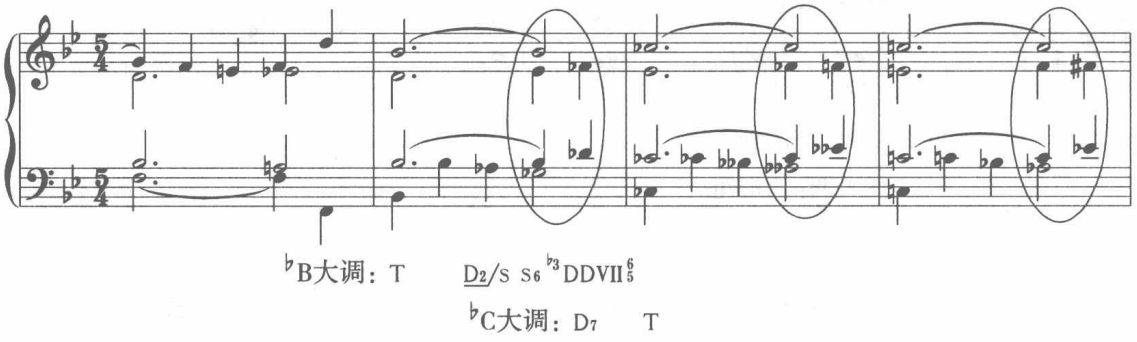
第二种：前调$^{\flat 3}$DD Ⅶ$_5^6$ 等于后调的 D_7。

1. 在前调的属音上下方的小二度的地方构成 D_7（大小七和弦）或 D_2（大小二和弦）。

2. 计算出它等于前后调的和弦功能。

一般是前调的$^{\flat 3}$DD Ⅶ$_5^6$ 或$^{\flat 3}$DD Ⅶ$_7$，等于后调的 D_7 或 D_2，这是“变 = 自然”等音转调类型。

例 12–313



第三种：前调变和弦等于后调的变和弦。

如前调 C 大调的$^{\flat 5}D_7$ 等于后调♭G 大调的 $^{\flat 5}D_3^4$，见例 5–141、例 12–317 等，或前调 G 大调的$^{\flat 5}$D Ⅶ$_3^4$ 等于后调♭E 大调的 $^{\flat 3}$DD Ⅶ$_5^6$，见例 1–5，这是“变 = 变”等音转调类型。

二、不常见的等音转调现象

等音转调涉及的转调和弦类型包含所有和弦，但主要以变和弦为主，如 $^{\flat 3}$DD Ⅶ$_5^6$、$^{\sharp 1}$Sii $_5^6$、$^{\flat 3}$D Ⅶ$_5^6$、$^{\flat 5}$D Ⅶ$_3^4$ 等。

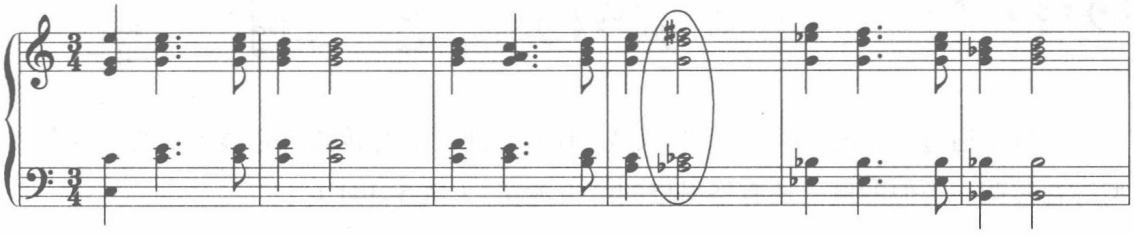
总之，任何和弦都可能拿来作等音变换处理，甚至由于外音现象造成的“假功能”

和弦——指的是“瓦格纳和弦”也成为等音变换的可能，例如瓦格纳《特里斯坦与伊索尔德》序曲（例 1–6）。

该例的“瓦格纳和弦”在有的书上标记为 $^{\flat5}DD_3^4$①（将这个和弦的$^{\sharp}$g 音解释为倚音），在有的书上则标记为$^{\sharp5}D\,\mathrm{VII}_2$。②笔者倾向于后者，因为这是一个独立的变和弦，在其他作品中也有所体现。

例 12–314

肖斯塔科维奇《24首前奏曲与赋格》Op.87，No.1



实例分析

前面我们曾列举过的里姆斯基 – 科萨科夫《沙皇的未婚妻》中，g 小调的 $s\,ii_{5}^{6}$ // 等于 b 小调的 $^{\flat5\flat7}D_2$，该例的两个等音和弦中，一个是平行交替和弦，另一个是变和弦。

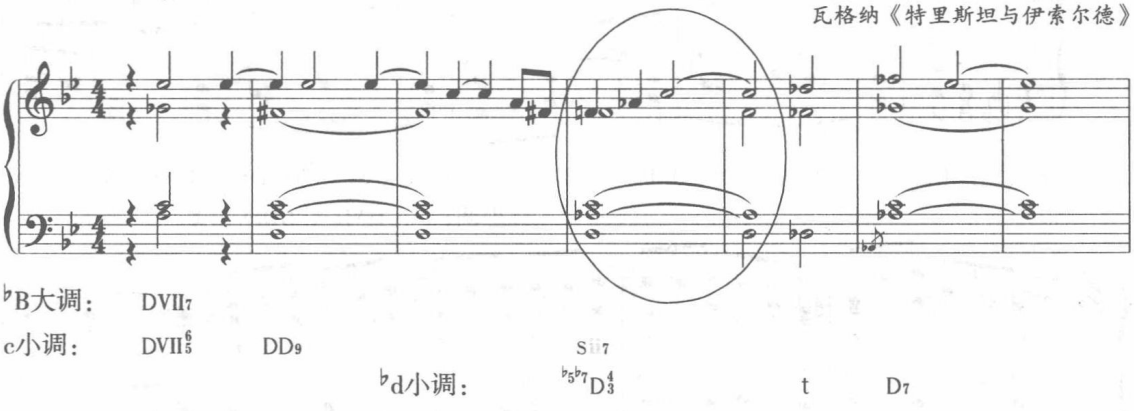
舒伯特《幻影》中$^{\sharp}$c 小调的 $^{\flat5}D\,\mathrm{VII}_3^4$ 等于 a 小调的$^{\flat3}DD\,\mathrm{VII}_5^6$，该例的两个等音和弦均为变和弦。

斯波索宾和声习题中 D_7 之间的通过离调和弦转调，该例为两个离调和弦之间的等音关系转调。

下例是 $s\,ii_7$ 与$^{\flat5\flat7}D\,\mathrm{VII}_3^4$ 之间的等音转调。

例 12–315

瓦格纳《特里斯坦与伊索尔德》

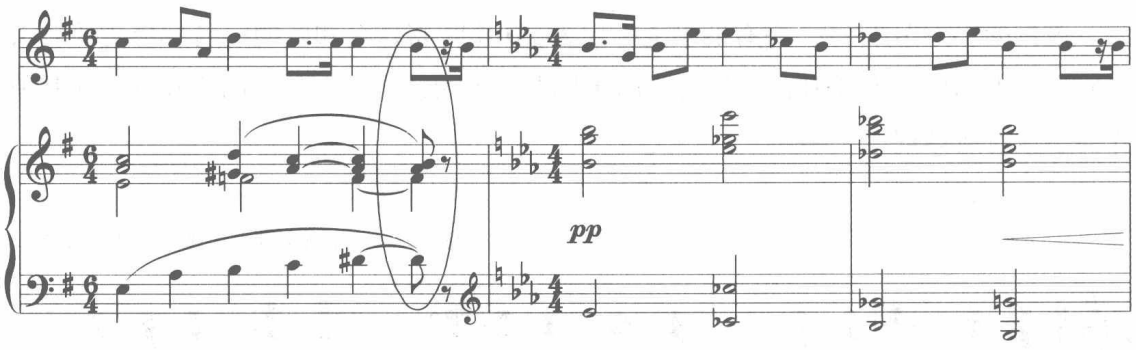


① 见斯波索宾等《和声学教程》第 395 页。

② 桑桐：《和声的理论与应用》（下），上海音乐出版社，1988 年，第 335 页。

例 12–316

穆索尔斯基《霍凡希那》



上例是通过 e 小调 $^{\flat5}D_5^6$ 等于$^{\flat}$E 大调 $^{\flat5}DD_2$ 之间的等音转调，它属于“变 = 变”类型等音转调。类似的例子还有格里格的《雪莲花》（例 5–141）。

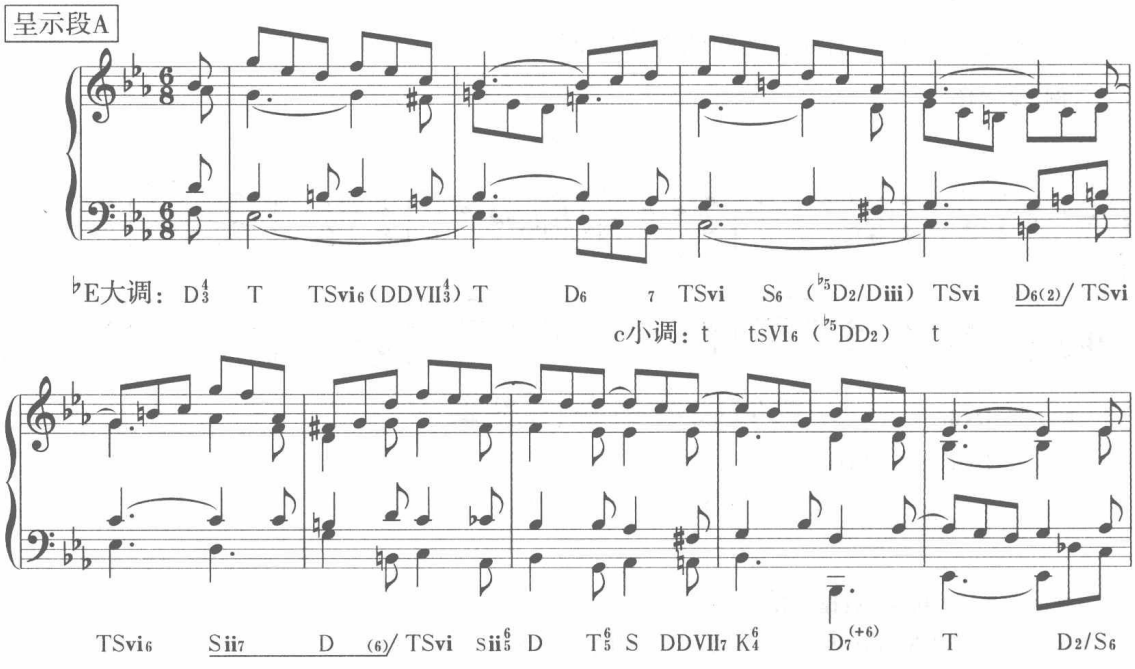
三、实践指示与配和声举例

本章的等音和弦运用具体体现在各种不同类型的等音和弦上，如 D_7 或 D_2 等于后调的$^{\flat3}DD\,\text{Ⅶ}_5^6$ 或$^{\flat3}DD\,\text{Ⅶ}_7$、重属七和弦（DD_7）或其他自然音级及变化音级上的副属七和弦（D_7 或 D_2）等于后调的 $^{\flat3}DD\,\text{Ⅶ}_5^6$ 或 $^{\flat3}DD\,\text{Ⅶ}_7$。此外，还有一些不常见的等音转调和弦。

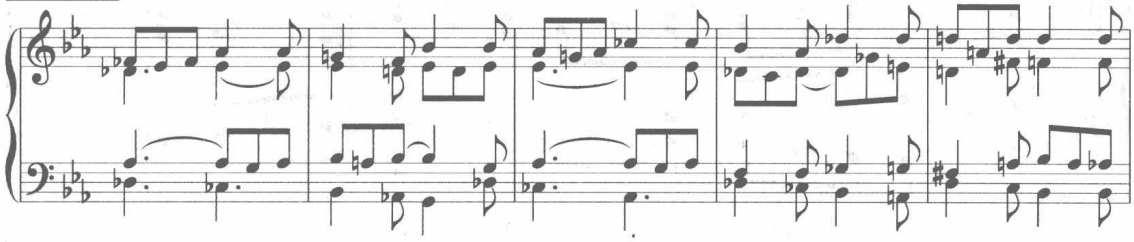
下面是一道配和声举例：

例 12–317

呈示段A



展开段B



♭E大调：S/S　　S6　　T$^{6}_{4}$　D2 T6　　D2/S6　　S

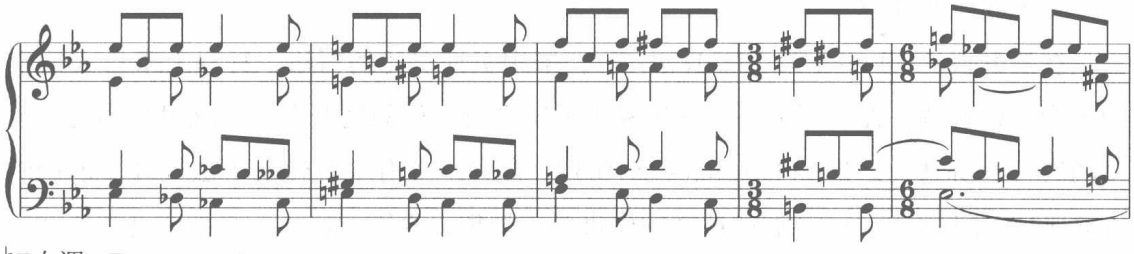
♭G大调：Sii　　Diii6　D2　T6

♭D大调：S6　♭3DDVII$^{6}_{5}$

D大调：D7　T　D2/S　tsVI

♭E大调：D　(7)

再现段A^{1}



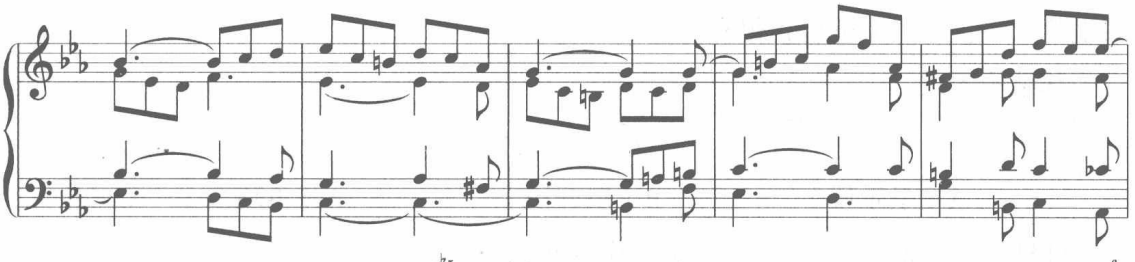
♭E大调：T　D2/S　tsVI

E大调：D　(7)　　T　　D2/S　tsVI

F大调：D　(7)　T　D2/S　　D(2)/Sii

D大调：T　D2/S　D(7)/Sii

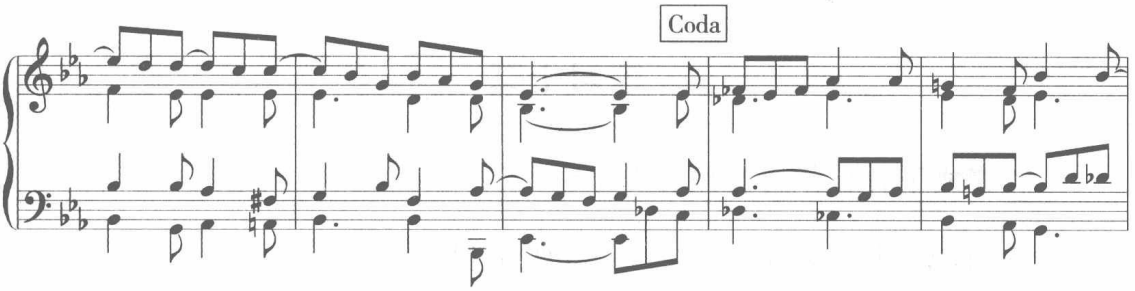
♭E大调：♭3DDVII$^{6}_{5}$　　T　TSvi6（DDVII$^{4}_{3}$）



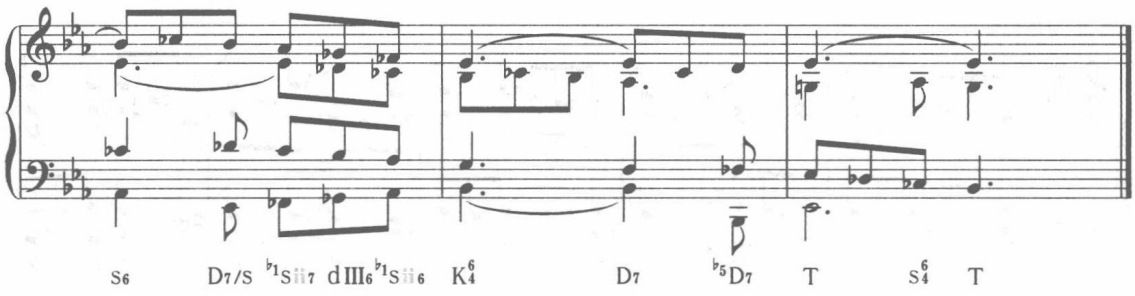
T　　D6　(7)　TSvi　　S6（♭5D2/Diii）TSvi　　D6(2)/ TSvi6　　Sii7　　D　(6)/ TSvi　　Sii$^{6}_{5}$

c小调：t　　tsVI6（♭5DD2）　t

Coda



D　　T$^{6}_{5}$　S　DDVII7　K$^{6}_{4}$　　D7 (+6)　　T　　D2/S6　　S/S　　S6　　T$^{6}_{4}$　D2 T6　D$^{6}_{5}$/S



这是一首再现三部曲式结构，在呈示段（A）中（第 1—9 小节），以四部和声为基础，呈示乐段在写法上也分为上下句。上句 2+2，开始以乐节为单位，进行下三度的离调模进，调性由♭E—c。下句从 c 小调开始，带有展开型陈述方式的特征（1+1+0.5+0.5+2），最后结束在原调♭E 上。

在展开段（B）中（第 10—18 小节），采用引伸对比的写法，材料上来自 A 段中的主题开始音调。在展开上还是采用模进手法进行音乐的展开发展，这里采用的是典型的展开型陈述（2+2+1+1+1+0.5+0.5+0.5），在和声上有等音转调手法处理（前调的♭3DD Ⅶ$^6_5$ 等于后调的 D_7），通过这样的模进模式处理，逐级上移，一直推向高潮，然后再现。

再现段（A^1）（第 19—27 小节）同呈示段（A）一样，属于静止再现的处理方式。

在 Coda 的处理上，又将展开段（B）基本材料拿出来进行发展，这种方法在实际作品中也非常多见。但这里基本上只有两句结构。在和声上最后的处理是调式和声中弗里几亚终止的典型进行，很有特色。

其结构图式：

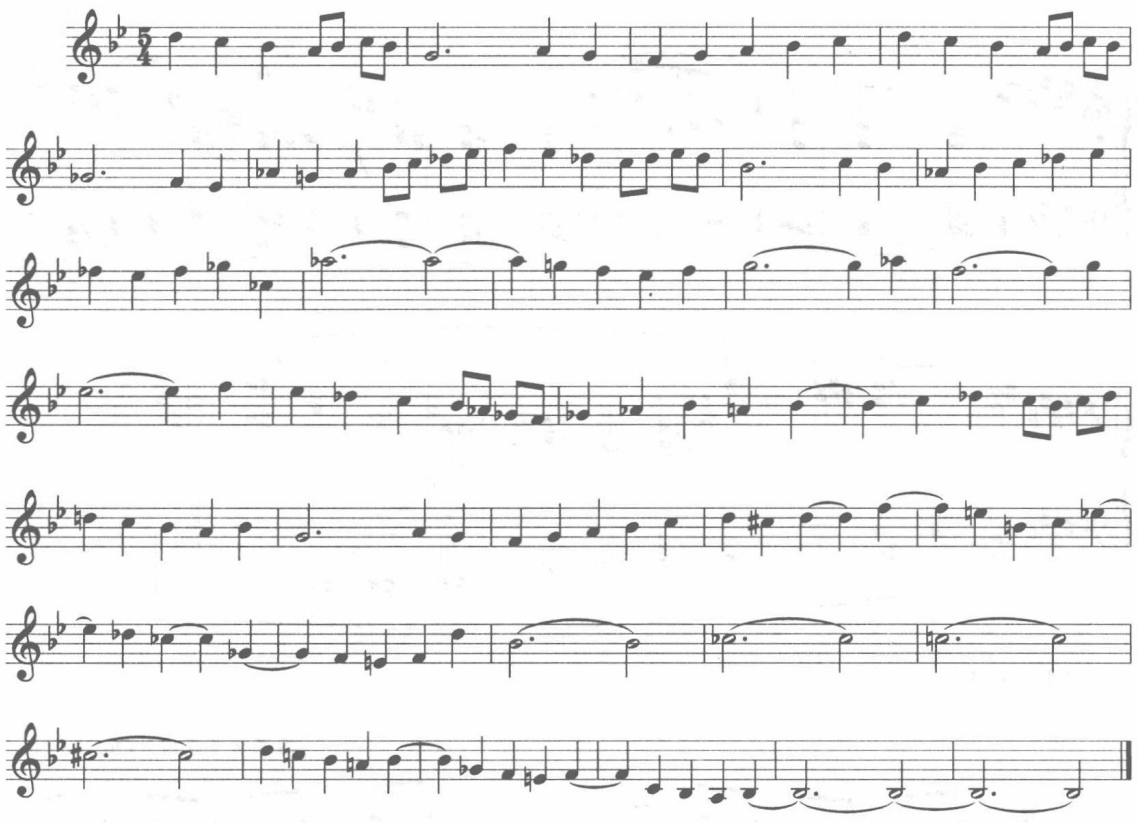
再现三部曲式结构

	A（呈示段）	B（展开段）	A（再现段）	Coda
材料：	a	b（引伸对比）	a^1	b
小节：	4 + 5	2 + 2 + 1 + 1 + 1 + 0.5 + 0.5 + 0.5	4 + 5	5
调性：	♭E 大调	♭E—♭G—D—♭E —E — F — D — B	♭E 大调	——（弗）

练习十二

一、完成下列旋律的四部和声写作

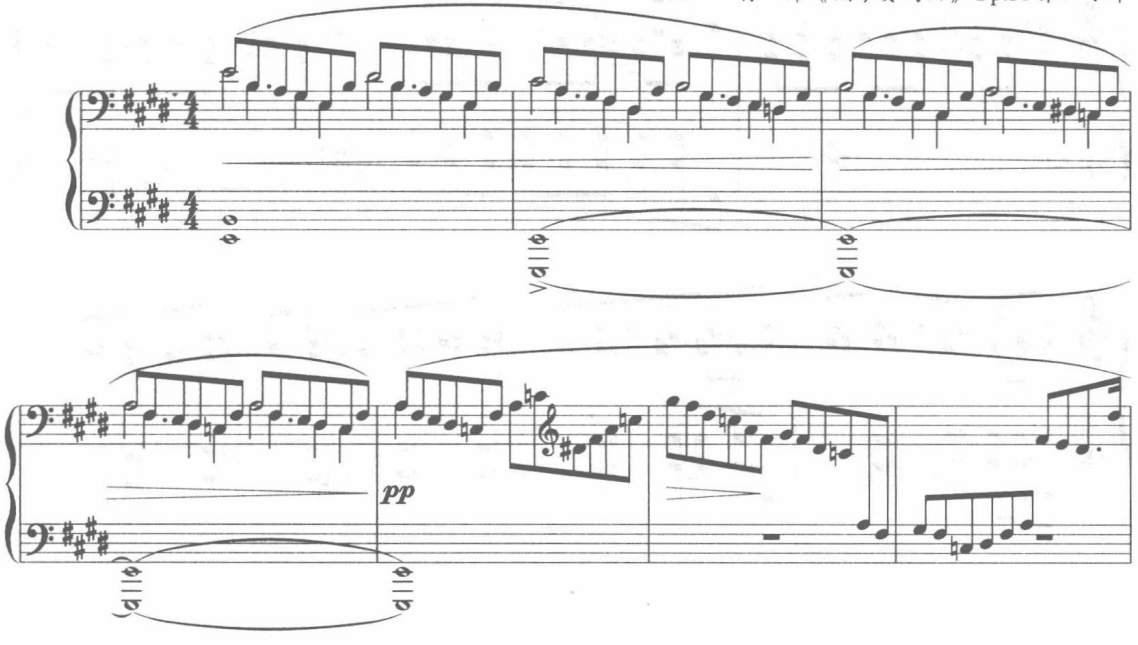
要求：首先进行四部和声骨架的写作，然后进行对位化处理。

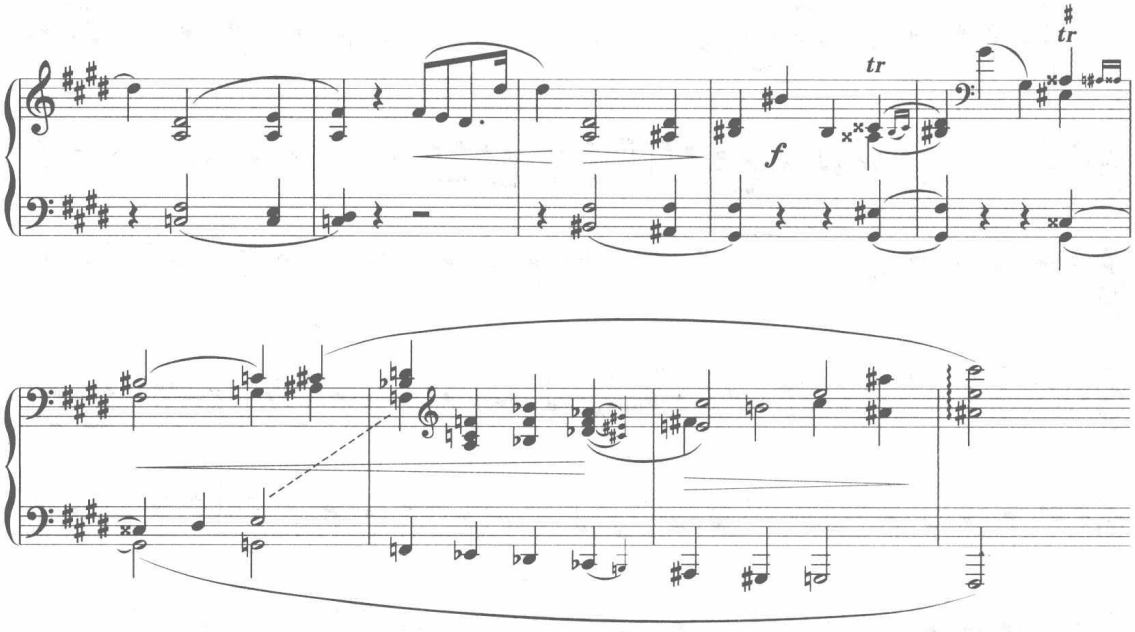


二、分析下列作品，说出其等音转调的具体位置及类型

例 12–318

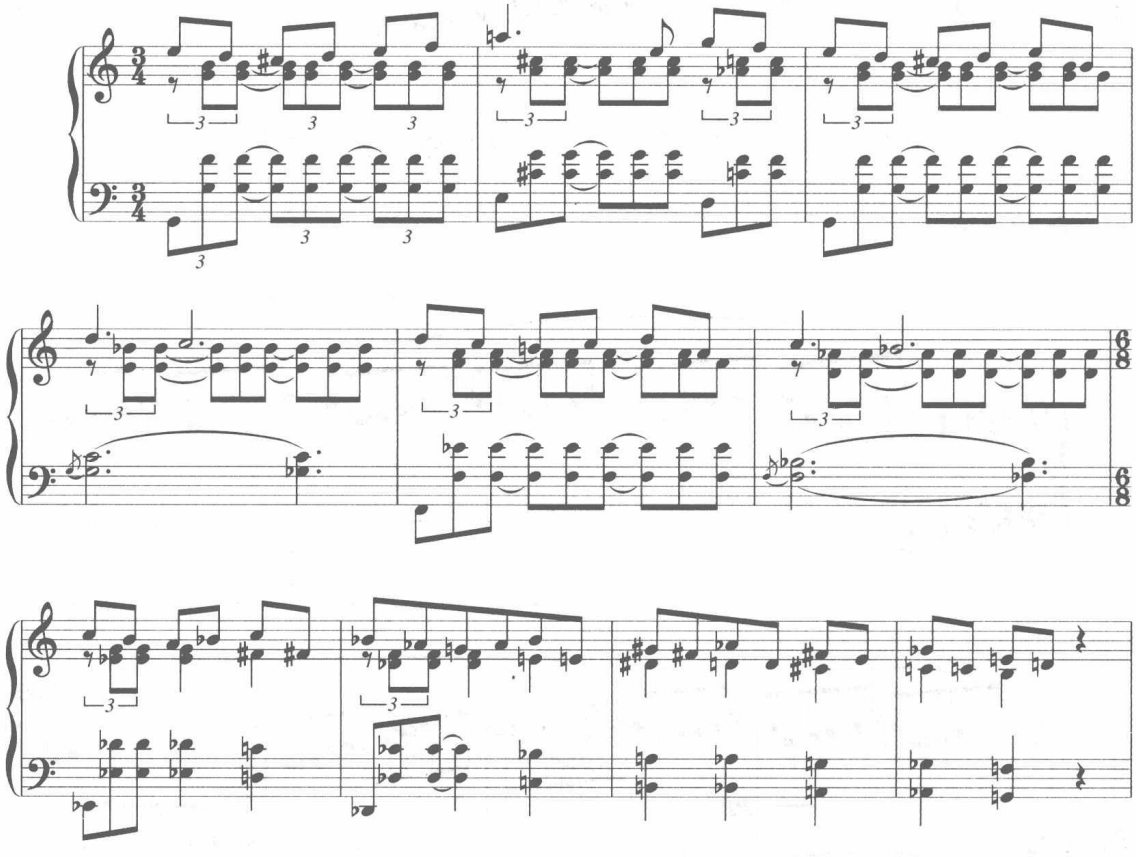
肖　邦《钢琴奏鸣曲》Op.58 第三乐章





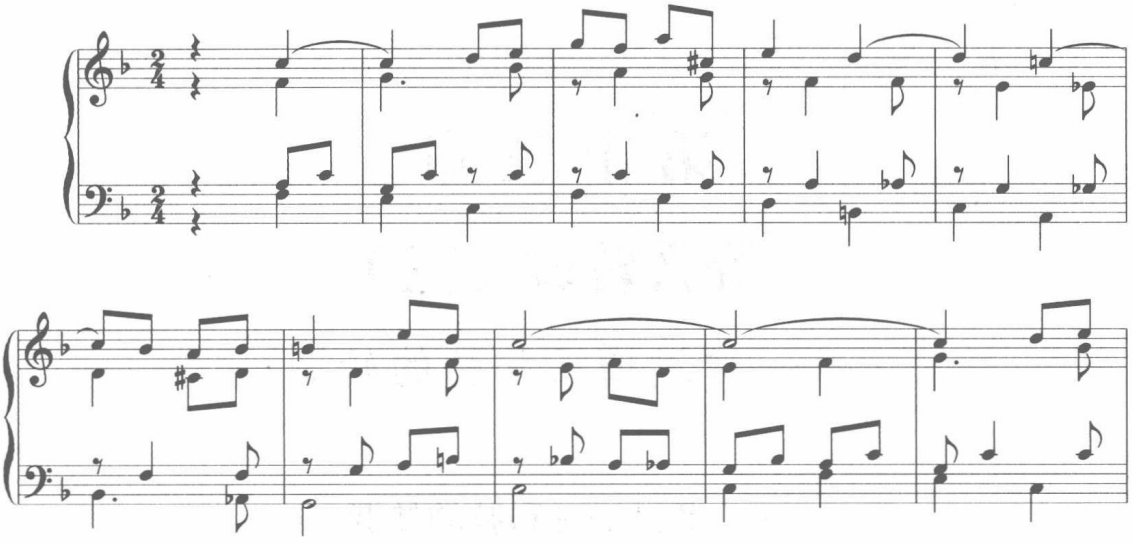
例 12–319

格里格《夜曲》Op.54，No.4



三、把下面的第一乐句扩展成乐段，然后再发展成单三部曲式结构

例 12–320



第十三章

等音转调（三）

——通过增三和弦的转调

一、通过增三和弦的转调

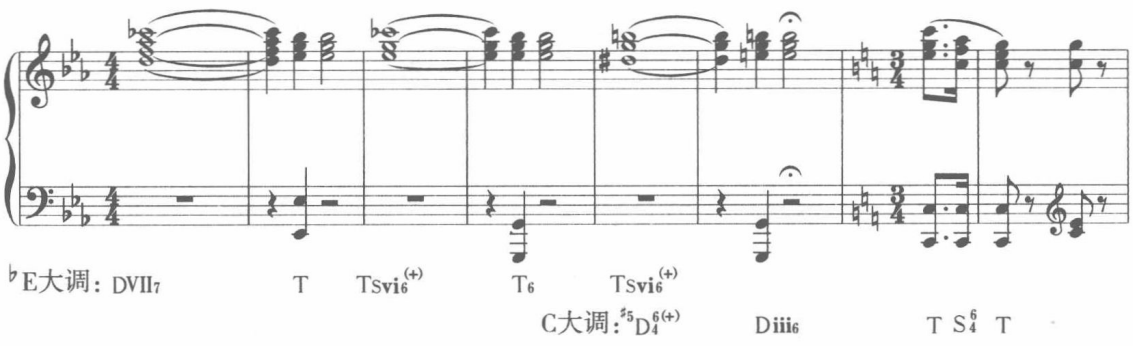
（一）对于通过增三和弦这种等音转调的理解

在等音转调的三种类型中，增三和弦的运用要较前两种晚些，一般出现在浪漫主义时期的音乐作品中（当然古典主义时期的作品中也有，但比较少见）。

增三和弦作为等音和弦转调，是浪漫主义晚期的风格特征。因为音响问题，在传统大小调和声时期基本上是被禁止使用的。在为数不多的例子中，贝多芬《变奏曲》（Op. 120）是其中一例：

例 13-321

贝多芬《变奏曲》Op.120



上例的增三和弦转调是由♭E大调的 TsⅥ$_6$ 等于 C 大调的 ♯5D Ⅶ$_4^6$ 来完成的。在正式转过来之前，先在原调上出现一下，如 T—TS Ⅵ$_6$—T$_6$。转过来之后，再用 C 大调的 T—S$_4^6$—T 加以巩固，处理得非常细腻。

在和声的色彩方面，增三和弦给人一种无调性的感觉，这种和弦与减七和弦都属于十二平均律中等音均分的产物。在音响上原位与转位一样，只是记谱不同而已，这种调性不明确（调性游移的感觉）很适合转调的运用。

增三、减七等和弦转调是一种十分有特色的转调方法。它与通过自然和弦的一般转调的区别，是以不协和及不稳定的和弦形成为两调的媒介，利用增三、减七和弦的这种特性，使转调的中间环节暂时处在一个去向不明的状态中，在短暂的暧昧过程之后，进入一个既合乎逻辑，但又料想不到的境地，由此带来的一种意外进行的新鲜感。所以，我们在意外进行中专门有一种类型——等音转调类型。

（二）增三和弦的特性

在等音转调中，常见的等音变化有：

小三——增二　　增五——小六

大三——减四　　大六——减七

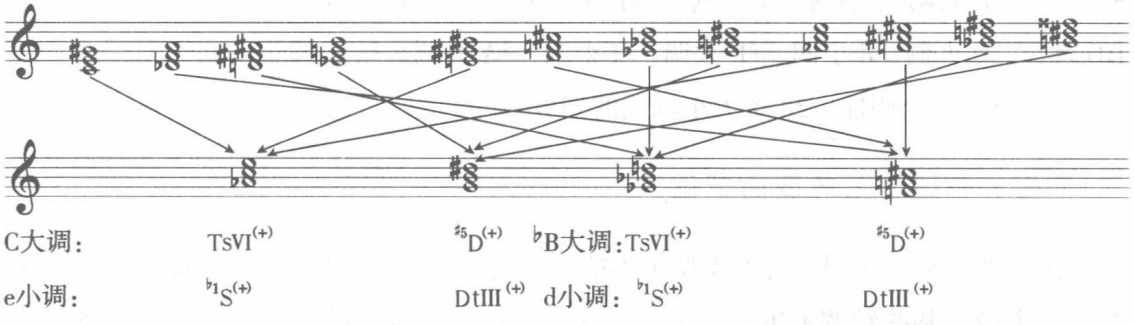
增四——减五　　小七——增六

根据十二平均律的原理，增三和弦通过小六度等于增五度或反之的等音变换进行转调，这与通过 D_7 等音转调的小七度等于增六度、通过减七等音转调中的小三度等于增二度道理一样。

根据通过减七和弦转调的讲法，每个减七和弦具有四种结构、三种标记的特点，通过增三和弦转调则具有三种结构、四种标记的特点。

1. 压缩增三和弦。增三和弦在其和弦的构成上为连续大三度。在十二平均律的条件下，由于相距大三度的增三和弦，从等音的角度来看为同一和弦，因此可将十二个半音上的十二个增三和弦压缩成四个不同音高的增三和弦。

例 13-322



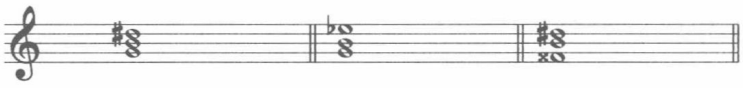
常见的增三和弦有三种结构（原位、$_6$、$_4^6$）、四种标记（$^{\sharp 5}D^{(+)}$、$Ts\,\mathrm{VI}^{(+)}$、$Dt\,\mathrm{III}^{(+)}$、$^{\flat 1}S^{(+)}$）。四种标记可以概括为两种不同功能类型的标记，即属功能类型标记（$^{\sharp 5}D^{(+)}$、

Dt Ⅲ$^{(+)}$）与下属功能类型标记（Ts Ⅵ$^{(+)}$、$^{\flat 1}$S$^{(+)}$）。

由于增三和弦的特殊结构，其原位与转位在音响及实际音程的构成方面是一样的。这样，每个增三和弦通过上述的四种结构与三种标记均可以到达 12 个大小调。凡两个相距大二度关系的增三和弦可以到达 24 个大小调。

在我们谈到减七和弦转调的特征时，曾用四种结构、三种标记来说明。这样，3×4=12。由于大小调共用，这样一个减七和弦可以转到 24 个大小调。而增三和弦则是由于大小调中的增三和弦不通用，因此只是减七和弦的一半。

例 13–323



（C）$^{\sharp 5}$D$^{(+)}$　（$\flat$A）$^{\sharp 5}$D$_{6}^{(+)}$　（E）$^{\sharp 5}$D$_{4}^{6\,(+)}$ } 大调
（B）TsⅥ$^{(+)}$　（G）TsⅥ$_{6}^{(+)}$　（$\flat$E）TsⅥ$_{4}^{6\,(+)}$ }
（e）DtⅢ$^{(+)}$　（c）DtⅢ$_{6}^{(+)}$　（$\sharp$g）DtⅢ$_{4}^{6\,(+)}$ } 小调
（$\sharp$d）$^{\flat 1}$S$^{(+)}$　（b）$^{\flat 1}$S$_{6}^{(+)}$　（g）$^{\flat 1}$S$_{4}^{6\,(+)}$ }

上述的 12 个大小调只是 T 环（C、c、E、e、$\sharp$G、$\sharp$g）与 D 环（G、g、B、b、$\sharp$D、$\sharp$d）上的调性。（由于增三和弦在同主音大小调中不能共用的缘故，一个增三和弦的转调范围只相当于一个减七和弦转调范围的一半，12 个。）

2. 压缩调性。根据相距大三度的增三和弦为同一和弦的原理（从等音的角度来看），将相距大三度的调性 12 个，压缩成四个环（因为相距大三度的调之间的增三和弦是同一个和弦），这样划分出：

调性循环划分（按大三度）

T 环　C 大调、c 小调、E 大调、e 小调、$\sharp$G 大调、$\sharp$g 小调

D 环　G 大调、g 小调、B 大调、b 小调、$\sharp$D 大调、$\sharp$d 小调

S 环　F 大调、f 小调、A 大调、a 小调、$\sharp$C 大调、$\sharp$c 小调

DD 环　D 大调、d 小调、$\sharp$F 大调、$\sharp$f 小调、$\sharp$A 大调、$\sharp$a 小调

上图是 12 个调性、24 个大小调式的划分情况。

（三）介绍增三转调的范围

由于增三和弦在同主音大小调中不能共用的缘故，一个增三和弦的转调范围只相当于一个减七和弦转调范围的一半（12 个）。这样，在调性转变与功能转化方面首先要进行调性筛选。

即，T 环调（C、c、E、e、$\sharp$G、$\sharp$g）通过属功能标记（$^{\sharp 5}$D$^{(+)}$、Dt Ⅲ$^{(+)}$）的增三和

弦可以到达本环调及D环调（G、g、B、b、♯D、♯d）在内共计12个大小调。

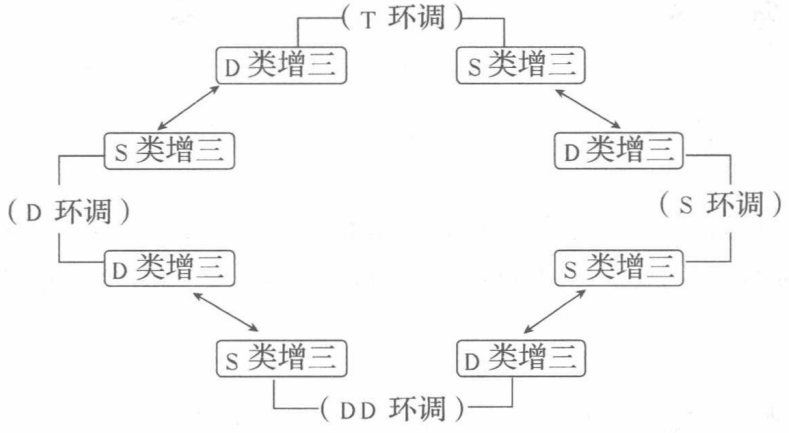
T环调（C、c、E、e、♯G、♯g）通过下属功能标记（Ts Ⅵ(+)、♭1S(+)）的增三和弦可以到达本环调及S环调（F、f、A、a、♯C、♯c）在内共计12个大小调。

注意：在增三和弦的四种标记中，可以概括为两种功能标记，即属功能标记（♯5D(+)、Dt Ⅲ(+)）与下属功能标记（Ts Ⅵ(+)、♭1S(+)）。

这样从主调出发，通过属功能标记（♯5D(+)；Dt Ⅲ(+)）的增三和弦及下属功能标记（Ts Ⅵ(+)、♭1S(+)）的增三和弦，可以到达18个调。还有DD环调（共6个）无法到达，则需要其他增三和弦[①]来转调。

我们可以通过下列图示得出调性转变之后，其功能转化的情况。

增三和弦的调性转变与功能转化示意图：



转调的具体方法如下：

1. T环调（C、c、E、e、♯G、♯g[②]）通过属功能标记（♯5D+、Dt Ⅲ+）的增三和弦可以到达本环调及D环调（G、g、B、b、♯D、♯d）在内共计12个大小调。

2. T环调（C、c、E、e、♯G、♯g）通过下属功能标记（Ts Ⅵ+、♭1S+）的增三和弦可以到达本环调及S环调（F、f、A、a、♯C、♯c）在内共计12个大小调。

这样从主调出发，通过属功能标记（♯5D+、Dt Ⅲ+）的增三和弦及下属功能标记（Ts Ⅵ+、♭1S+）的增三和弦，可以到达18个调（注意：在1、2转调的计算中，所到主环调为重复统计）。还有DD环调（共6个）无法到达，需要运用其他增三和弦[③]来

① 其他方式指副调上的增三和弦，如属环调上的D类增三和弦或下属环调上的S类增三和弦等。

② 在1、2转调的计算中，下划线代表重复计算的调。

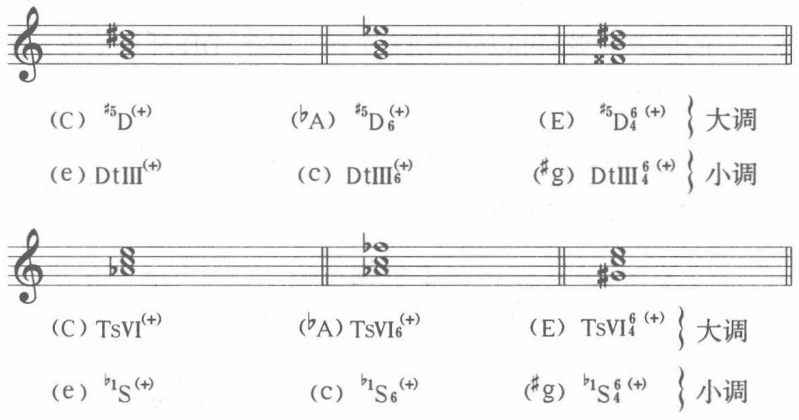
③ 其他增三和弦的转调方式指重属环各调（D、d、♯F、♯f、♯A、♯a），可以通过属环调（G、g、B、b、♯D、♯d）的属类增三和弦（♯5D+、Dt Ⅲ+）及下属环调（F、f、A、a、♯C、♯c）的下属类增三和弦（Ts Ⅵ+、♭1S+），或将某一增三和弦（如♯5D+）作为重属环各调（D、d、♯F、♯f、♯A、♯a）的副属和弦上的增三和弦（如♯5D/D+、Ts Ⅵ/S+、Dt Ⅲ/d+、♭1S/s+等）来进行转调。

转调。

在计算调性转变与功能转化方面可以得出以下结论：

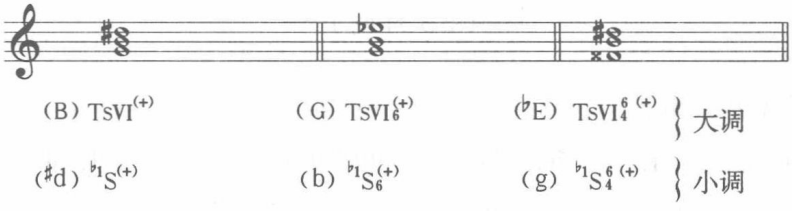
① 两调在同一环上，通过属功能标记（$^{\sharp5}D^{(+)}$、$Dt\,\mathrm{III}^{(+)}$）的增三和弦及下属功能标记（$Ts\,\mathrm{VI}^{(+)}$、$^{\flat1}S^{(+)}$）的增三和弦均可到达，转调之后其增三和弦的功能转化方面不变。

例 13–324



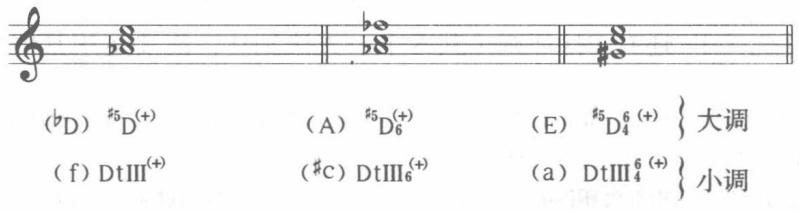
② 两调不在同一环上，后调是在 D 环调上（与前调比较），只能通过其属功能标记（$^{\sharp5}D^{(+)}$、$Dt\,\mathrm{III}^{(+)}$）的增三和弦进行转调，转调之后其增三和弦的功能转化方面改变。

例 13–325



③ 两调不在同一环上，后调是在 S 环上（与前调比较），只能通过其下属功能标记（$Ts\,\mathrm{VI}^{(+)}$、$^{\flat1}S^{(+)}$）的增三和弦进行转调，转调之后其增三和弦的功能转化方面改变。

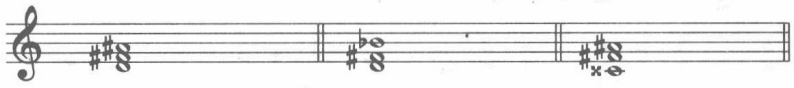
例 13–326



④ 两调不在同一环上，后调是在 DD 环上（与前调比较），通过上述两种增三和弦均不能到达（增三和弦转调有盲点）。如 DD 环调（D、d、$^{\sharp}F$、$^{\sharp}f$、$^{\sharp}A$、$^{\sharp}a$）。

为了弥补这种盲点，最常用的办法就是借助副调上的增三和弦（$^{\sharp5}$D、TsⅥ、DtⅢ$_6$、$^{\flat1}$S）来进行转调。如前面的 DD 环调（D、d、$^{\sharp}$F、$^{\sharp}$f、$^{\sharp}$A、$^{\sharp}$a）就可以通过属的属功能标记（$^{\sharp5}$D$^{(+)}$、DtⅢ$^{(+)}$）的增三和弦，即 $^{\sharp5}$D / D 来进行转调。

例 13–327



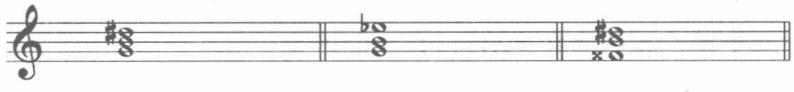
($^{\sharp}$F) TsVI$^{(+)}$　　(D) TsVI$_6^{(+)}$　　($^{\flat}$B) TsVI$_4^{6(+)}$　} 大调

($^{\flat}$b) $^{\flat1}$S$^{(+)}$　　($^{\sharp}$f) $^{\flat1}$S$_6^{(+)}$　　(d) $^{\flat1}$S$_4^{6(+)}$　} 小调

为此，有人想出许多办法使增三和弦能够像减七和弦那样，也能够到达 24 个大小调，但至今也没有一个统一的说法。

下面介绍一种计算方式：在等音方面的转调环节上作适当的扩大和调整，即通过副属和弦上的增三和弦，如$^{\sharp5}$D、TsⅥ、DtⅢ$_6$、$^{\flat1}$S，使得每个增三和弦同样可以像减七和弦一样到达 24 个大小调。见下例：

例 13–328



(C) $^{\sharp5}$D$^{(+)}$　　($^{\flat}$A) $^{\sharp5}$D$_6^{(+)}$　　(E) $^{\sharp5}$D$_4^{6(+)}$　} 大调

(e) DtⅢ$^{(+)}$　　(c) DtⅢ$_6^{(+)}$　　($^{\sharp}$g) DtⅢ$_4^{6(+)}$　} 小调

(B) TsVI$^{(+)}$　　(G) TsVI$_6^{(+)}$　　($^{\flat}$E) TsVI$_4^{6(+)}$　} 大调

($^{\sharp}$d) $^{\flat1}$S$^{(+)}$　　(b) $^{\flat1}$S$_6^{(+)}$　　(g) $^{\flat1}$S$_4^{6(+)}$　} 小调

(F)$^{\sharp5}$D/D$^{(+)}$　　($^{\flat}$D)$^{\sharp5}$D$_6$/D$^{(+)}$　　(A)$^{\sharp5}$D$_4^6$/D$^{(+)}$　} 大调

(a) DtⅢ/d$^{(+)}$　　(f) DtⅢ$_6$/d$^{(+)}$　　($^{\sharp}$c) DtⅢ$_4^6$/d$^{(+)}$　} 小调

($^{\sharp}$F) TsVI/S$^{(+)}$　　(D) TsVI$_6$/S$^{(+)}$　　($^{\flat}$B) TsVI$_4^6$/S$^{(+)}$　} 大调

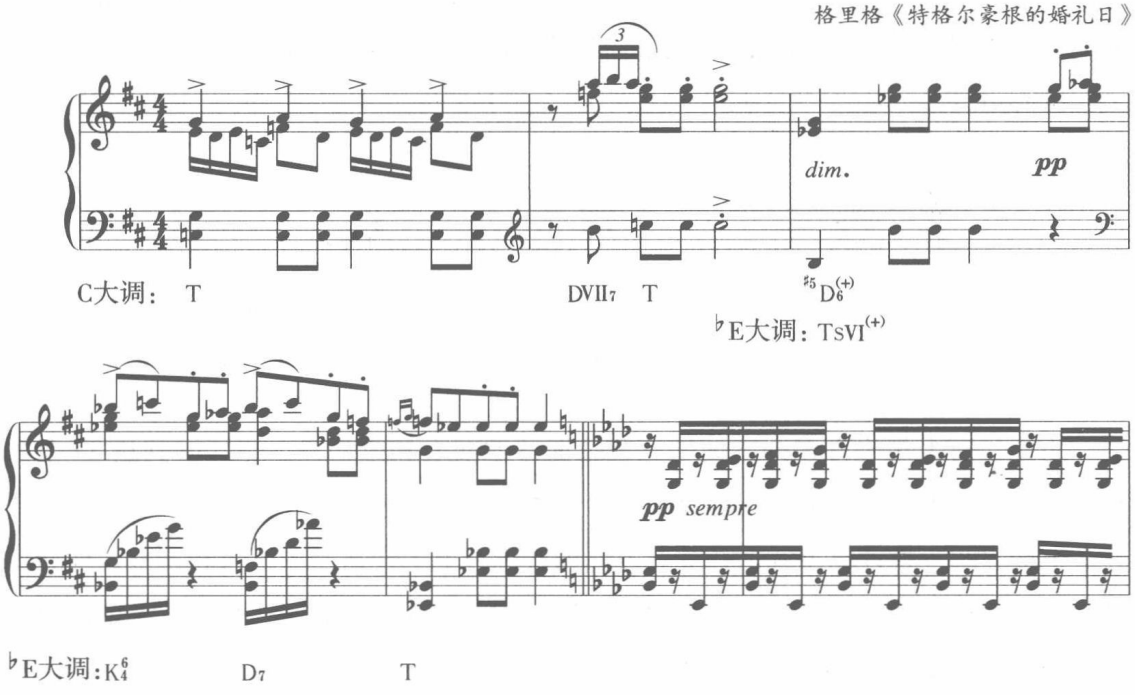
(b) $^{\flat1}$S/S$^{(+)}$　　($^{\sharp}$f) $^{\flat1}$S$_6$/S$^{(+)}$　　(d) $^{\flat1}$S$_4^6$/S$^{(+)}$　} 小调

（四）实例分析

通过增三和弦转调的方法，一般是从后调的需要出发来选择增三和弦。从大调的角度来看，通常选择后调的 TsⅥ 或 $^{\sharp5}$D。如果后调是小调，一般选择后调的 DtⅢ 或 $^{\flat1}$S。例如格里格《特格尔豪根的婚礼日》。

例 13–329

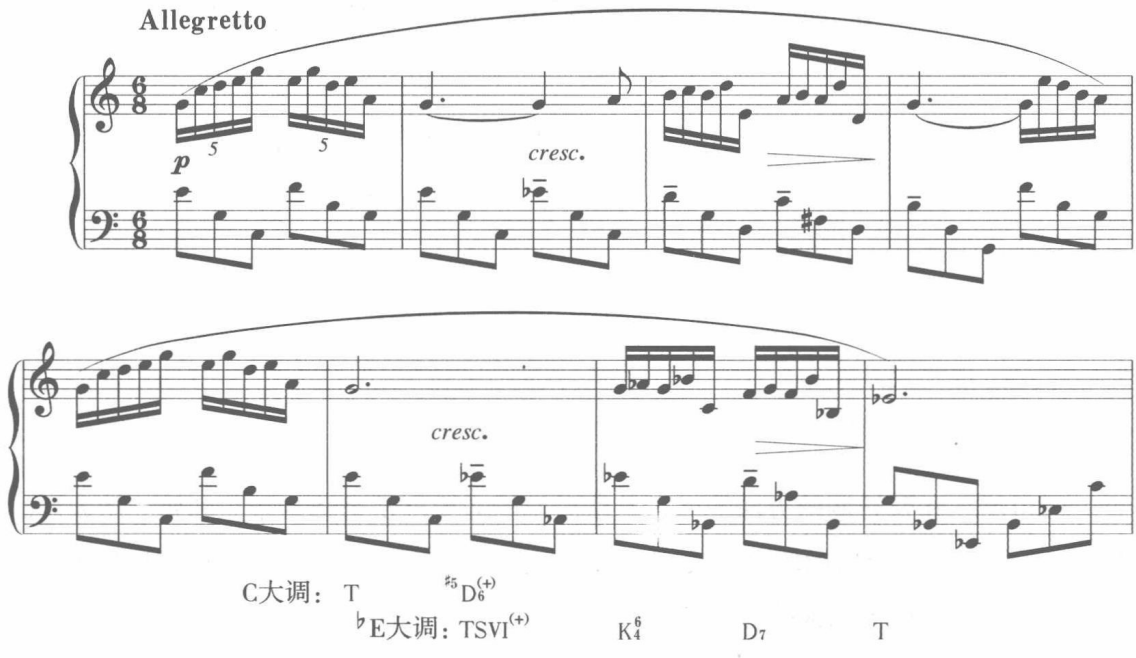
格里格《特格尔豪根的婚礼日》



上例是采用大调的 TsⅥ与 ♯5D 之间的等音转换而形成的调性过渡的。由于前调也是大调，这样两个增三和弦便在 TsⅥ与 ♯5D 之间产生。

例 13–330

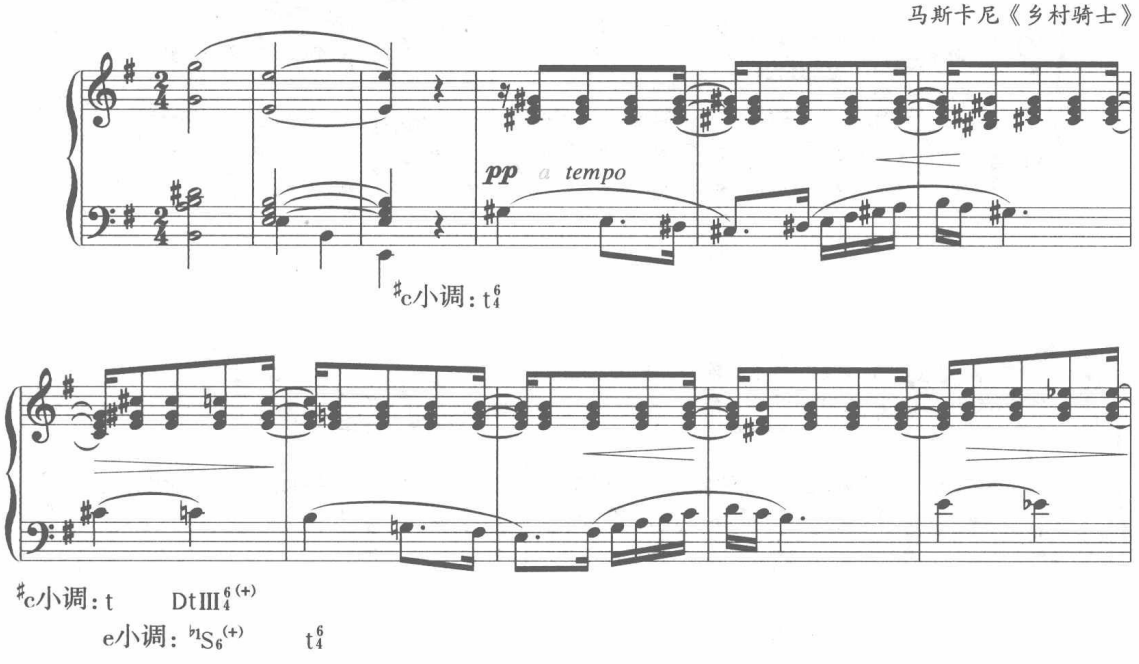
里亚罗夫《前奏曲》Op.40，No.3



上例与格里格《特格尔豪根的婚礼日》是一样的手法。如果后调是小调，一般选择后调的 DtⅢ或 $^{\flat 1}$S。

例 13–331

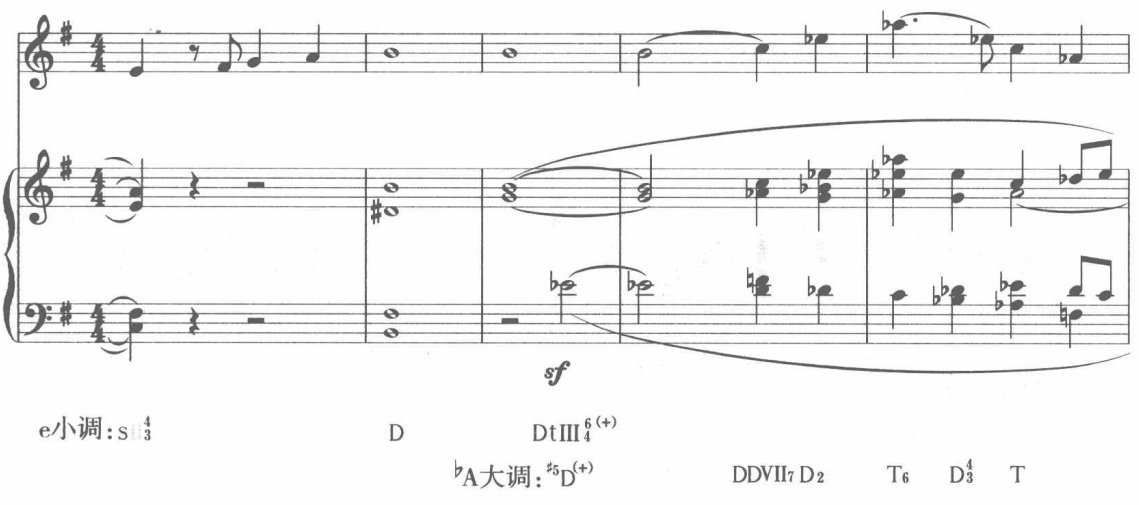
马斯卡尼《乡村骑士》



上例是在小调与小调中运用的通过增三和弦转调的例子。下面是从小调与大调时的情况。

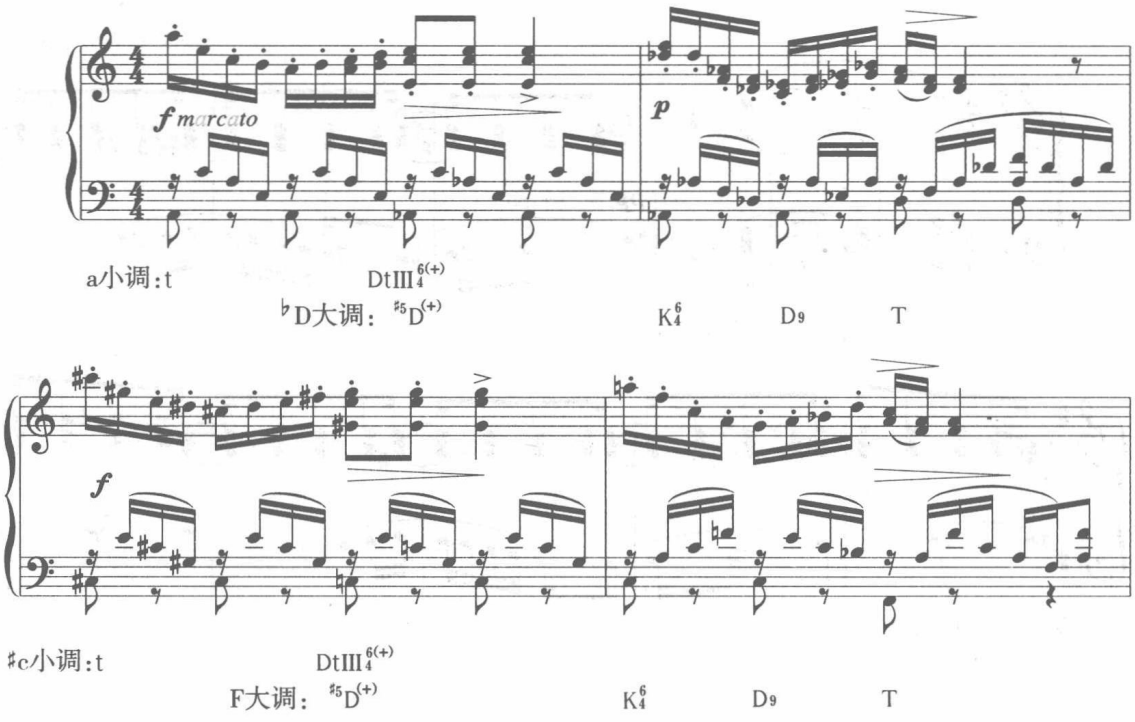
例 13–332

瓦格纳《齐格弗里德》第三幕第三场



例 13–333

德沃夏克《A大调组曲》



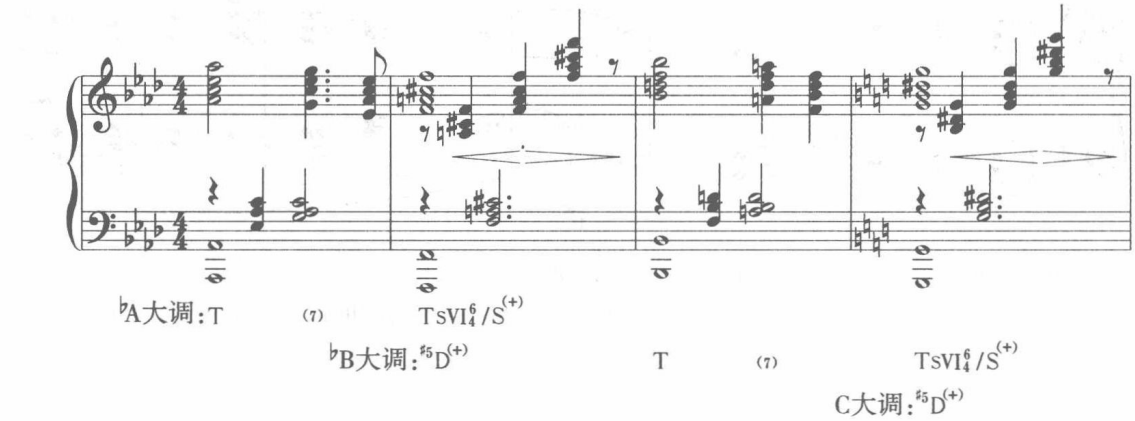
上例当然也可以解释为：C 大调 TSvi—TsVI(+) ‖ ♭D 大调 ♯5D(+)

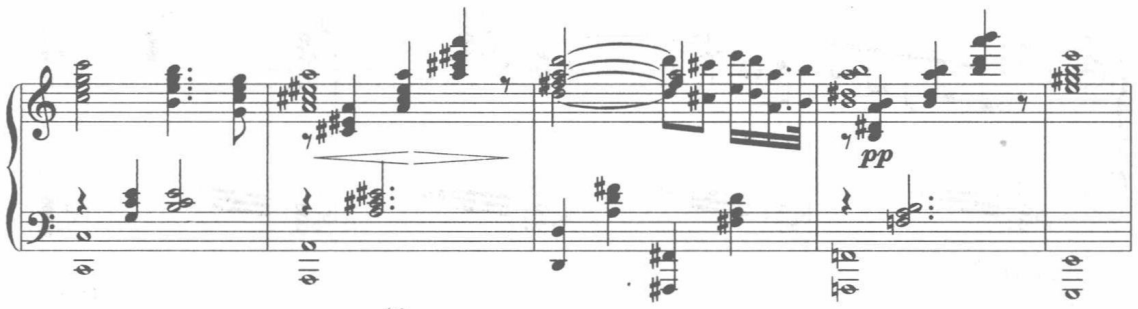
E 大调 TSvi—TsVI(+) ‖ F 大调 ♯5D(+)

那样的话，又回到大调的模式。注意增三和弦可能是离调和弦，如下列这样的现象。

例 13–334

普契尼《蝴蝶夫人》





C大调：$T_{SVI_4^6}/S^{(+)}$　　T

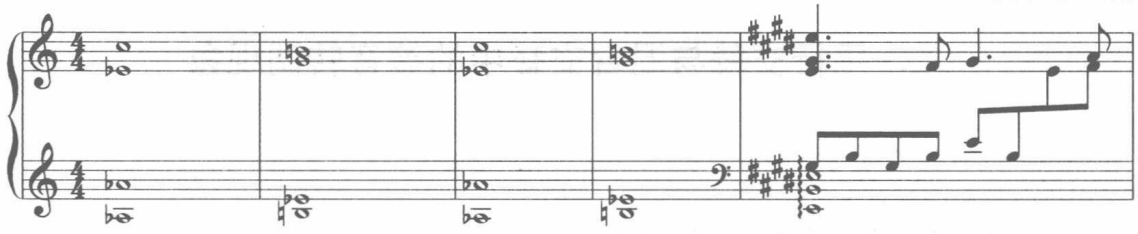
T　(7)　D大调：$^{\sharp}D$　　T　(6)　E大调：$^{\flat5}D_4^3$　　T

上例是通过三和弦的转调。从等音和弦的角度来看，它属于变和弦中的通过离调和弦的转调。

通过增三和弦转调的特点：凡相距大三度关系的调与调之间的转变，其功能转化是不变的。这与减七和弦转调中，凡相距小三度关系的调与调之间的转变，其功能转化是不变的道理一样。因为增三和弦与减七和弦都是可以八度均分的和弦。

例 13–335

瓦格纳《齐格弗里德》



$^{\flat}$A大调：T　　$^{\sharp5}D_4^{6(+)}$　　T　　$^{\sharp5}D_4^{6(+)}$

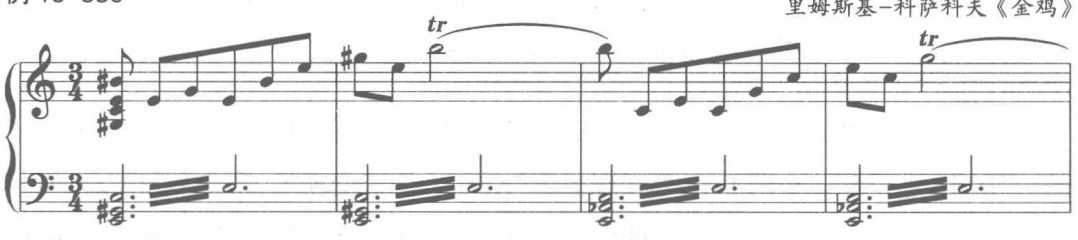
E大调：$^{\sharp5}D^{(+)}$　　T

严格模进或调性对置时，常常把这种均分的办法用在调性对置关系上，这就是小三度循环现象与大三度循环现象。

“三度循环”现象，除与交替理论有关之外，与这两个和弦（增三与减三）也有一定的关系。它与传统的四五度调性关系不同，它体现了浪漫主义时期作品的色彩性调性布局。它与古典大小调时期的功能性和声还是有一定的区别。例如里姆斯基－科萨科夫《金鸡》。

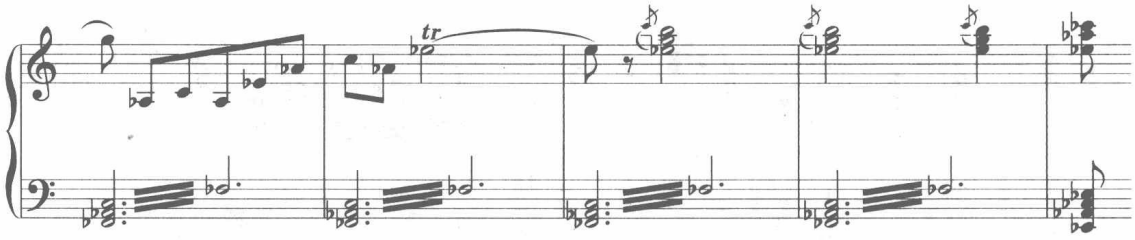
例 13–336

里姆斯基–科萨科夫《金鸡》



E大调：$T_{SVI_6}^{(+)}$　　$T_{SVI_6}^{(+)}$

C大调：$T_{SVI_4^6}^{(+)}$



C大调：$T_{S}VI_{4}^{6(+)}$
♭A大调：$T_{S}VI^{(+)}$

♭a小调：K_{4}^{6}

上例在下方声部采用同一增三和弦的基础上，上方旋律采用连续大三度的下行模进，其和声是同一和弦（由于增三和弦的三种结构位置——原位与第一转位、第二转位，所形成的相距大三度的三个调性），这种相距大三度之间的调性对置关系，是浪漫主义时期作品的色彩性调性布局的典型特征。

等音转调是从18世纪古典主义时期开始兴起，并在浪漫主义时期逐渐广泛应用于各种不同风格的作品中的一种转调方式。

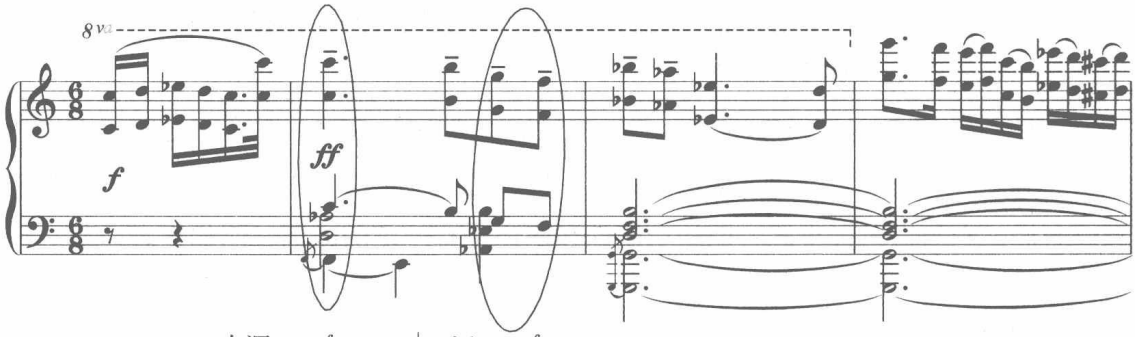
二、平行交替与混合交替中的等音转调现象

（一）平行交替类

1. 小调的平行大调的小 s 与小 sii_{7} 及转位。

例 13-337

里姆斯基-科萨科夫《不死的卡昔伊》



c小调：$s\overset{6}{ii}_{5}$ D_{7} ♭E大调：$s\overset{6}{ii}_{5}$ D_{7}
a小调：$^{(+4)}DVII_{2}$ D_{7} c小调：$^{(+4)}DVII_{2}$ D_{7}

上例有两个和弦是这类现象。第一个是通过 c 小调的 sii_{5}^{6} 等于混合交替调式 a 小调的 $^{(+4)}DVII_{2}$ 进行到 a 小调 D_{7}，等音现象为♭A=♯G（等音变换）。第二个和弦是通过♭E 大调的 sii_{5}^{6} 等于平行交替调式 c 小调的 $^{(+4)}DVII_{2}$ 进行到 a 小调 D_{7}，等音现象为♮B=♭C（等音变换）。

这样的两个和弦均来自调式交替产生。同时，这四个和弦的关系是移位重复的关系（2+2），从逻辑划分的角度是 a 小调的混合交替小调 c：sii$^{6}_{5}$—a：D_7。c 小调的平行交替大调 ♭E：sii$^{6}_{5}$—c：D_7。这种现象在后面调式交替的平行交替中还会谈到。

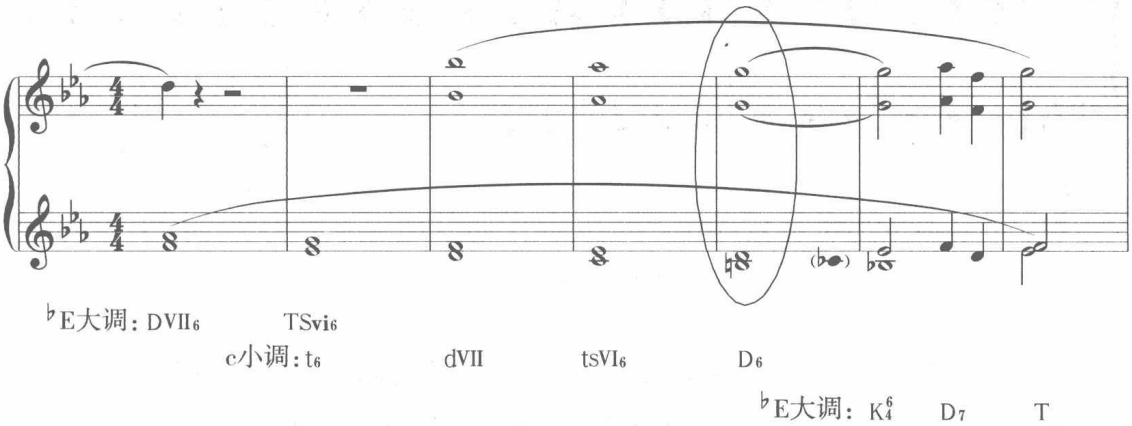
从等音变换的角度来说，由于记谱法的原因，许多和弦如果不作等音变换，则很难看出它的结构（如上例现象中的呈非三度叠置和弦）。而这种等音变换所形成的调性变化，在传统和声中称之为突然转调或调性游移。

前面列举的里姆斯基－科萨科夫《沙皇的未婚妻》（例 1–19）均属于此种情况。

2. 大调的平行小调的大 D 及 DⅦ$_7$ 及其转位。

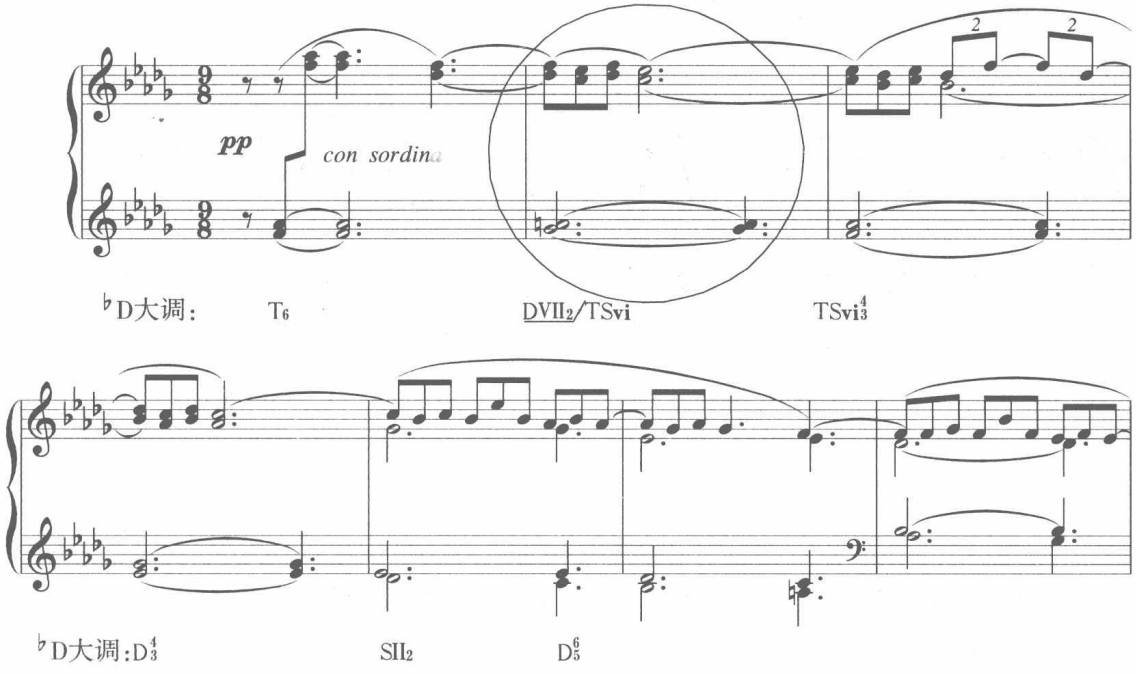
例 13–338

贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op.81 第一乐章



例 13–339

德彪西《月光》

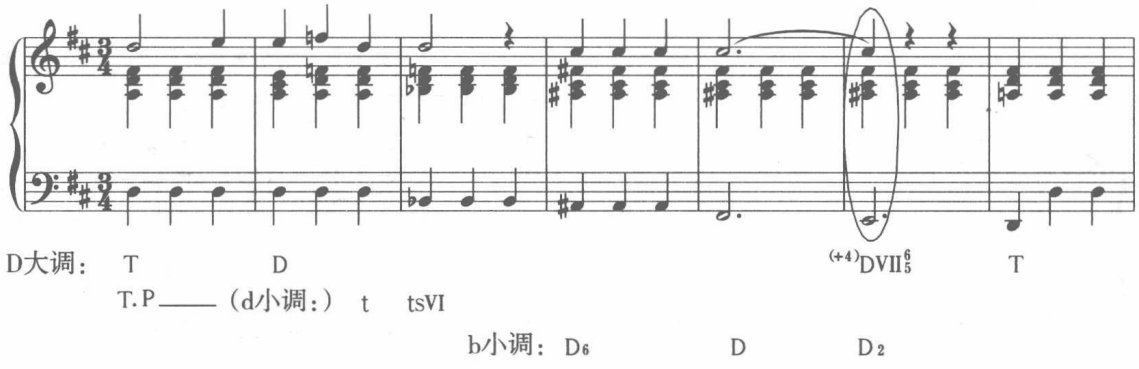


前面两个例子都采用平行交替和弦。其中德彪西的《月光》是平行调的 $D\text{Ⅶ}_2$ 等于原调的 $D\text{Ⅶ}^4_3$ —Ts Ⅵ^4_3。贝多芬《奏鸣曲》则是平行调的 D_6，而直接到原调的 K^6_4。这是交替和弦通过等音的关系，改变其原来的倾向性，达到意外进行的效果。

柏辽兹《在墓地》是以 D 大调为基础，在中间首先引入同主音 d 小调的 t 与 ts Ⅵ，然后出现平行关系调的 D_6、D、D_2，再直接回到 D 大调的 T。这是典型平行交替的例子（小调 D 直接到大调的 T，从等音的角度来看是 b 小调的 D_2 等于 D 大调的 $^{(+4)}D\text{Ⅶ}^6_5$）。

例 13-340

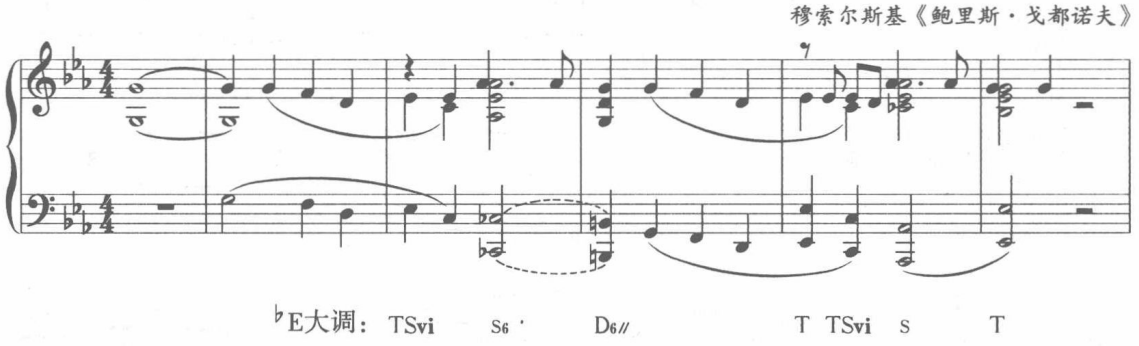
柏辽兹《在墓地》



穆索尔斯基《鲍里斯·戈都诺夫》是在♭E 大调为基础的中间，引用 c 小调的 D_6，然后直接回到♭E 大调的 T。这是典型的平行交替。其中含有倾向性的♭C 音变换成♮B 音这样的游移现象。凡含有上述这种等音程变换倾向的和弦，统称游移和弦。

例 13-341

穆索尔斯基《鲍里斯·戈都诺夫》



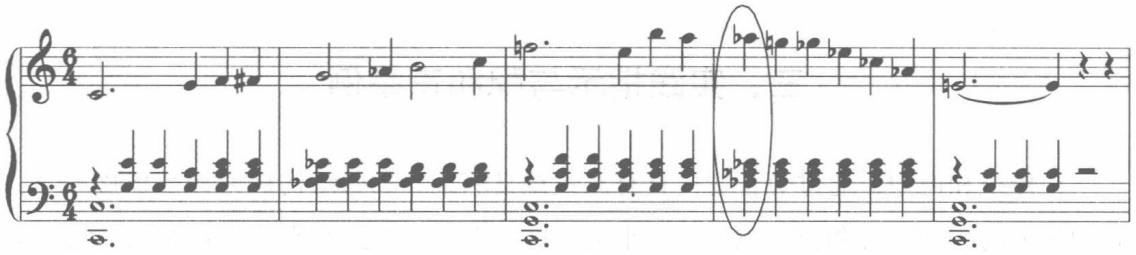
（二）混合交替类

1. 大调的上方小三度大调（同主音小调的平行大调）的小 s（变化中音和弦）。

如 C：T—♭E：s—C：T。

例 13-342

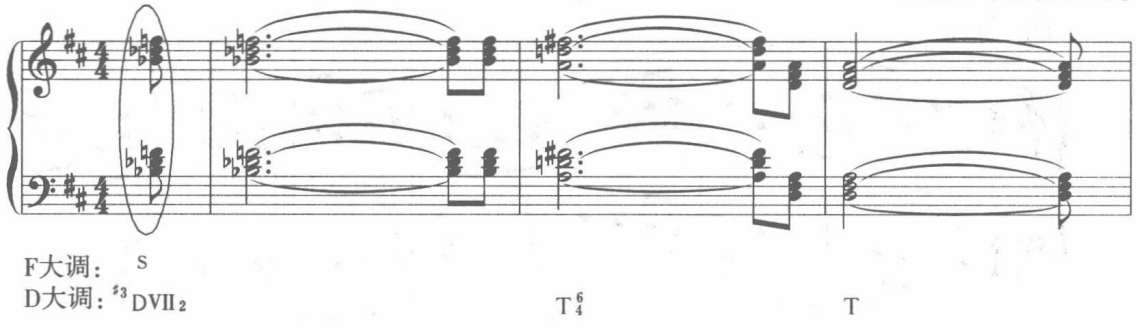
普罗科菲耶夫《宝石花》



上例为少见的游移和弦。它是 C 大调的同主音 c 小调的平行大调♭E 大调的 s。这个和弦通过等音变化直接回到 T 和弦。

例 13-343

威廉斯《大海交响曲》

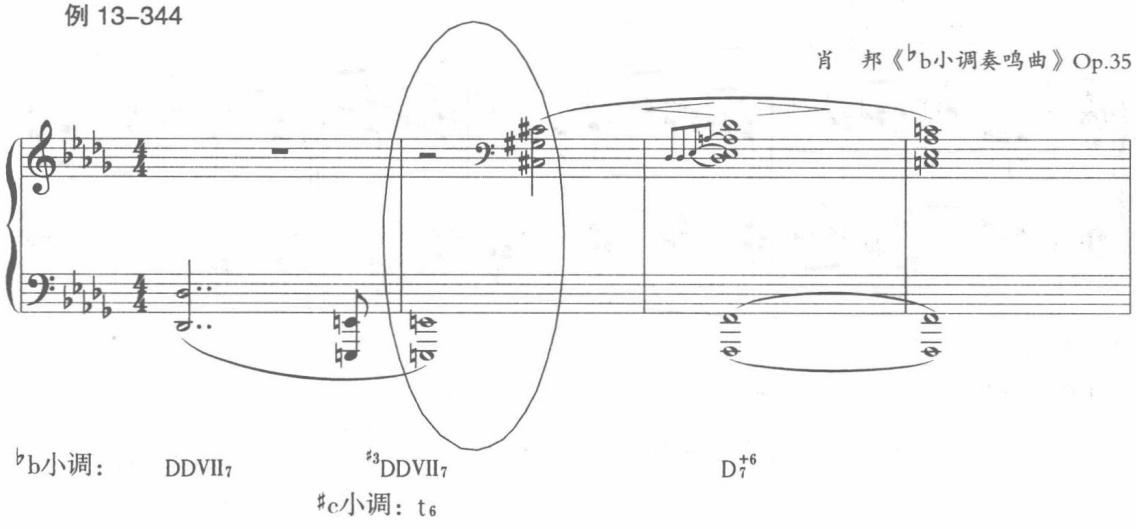


上例与前面的例子一样，都是通过混合交替和弦（D 大调的同主音 d 小调的平行大调 F 大调的 s 和弦，等于 D 大调的 ♯3D Ⅶ2 ）。类似这样的例子还有许多。

2. 小调的上方小三度小调（平行大调的同主音小调）的 t（变化中音和弦）。如：

例 13-344

肖　邦《♭b小调奏鸣曲》Op.35



上例也是混合交替和弦形成的少见的游移和弦。这是♭b 小调的上三度小调（平行大调♭D 大调的同主音小调♯c 小调）的 t，通过等音变换等于♯³DD Ⅶ$_7$。

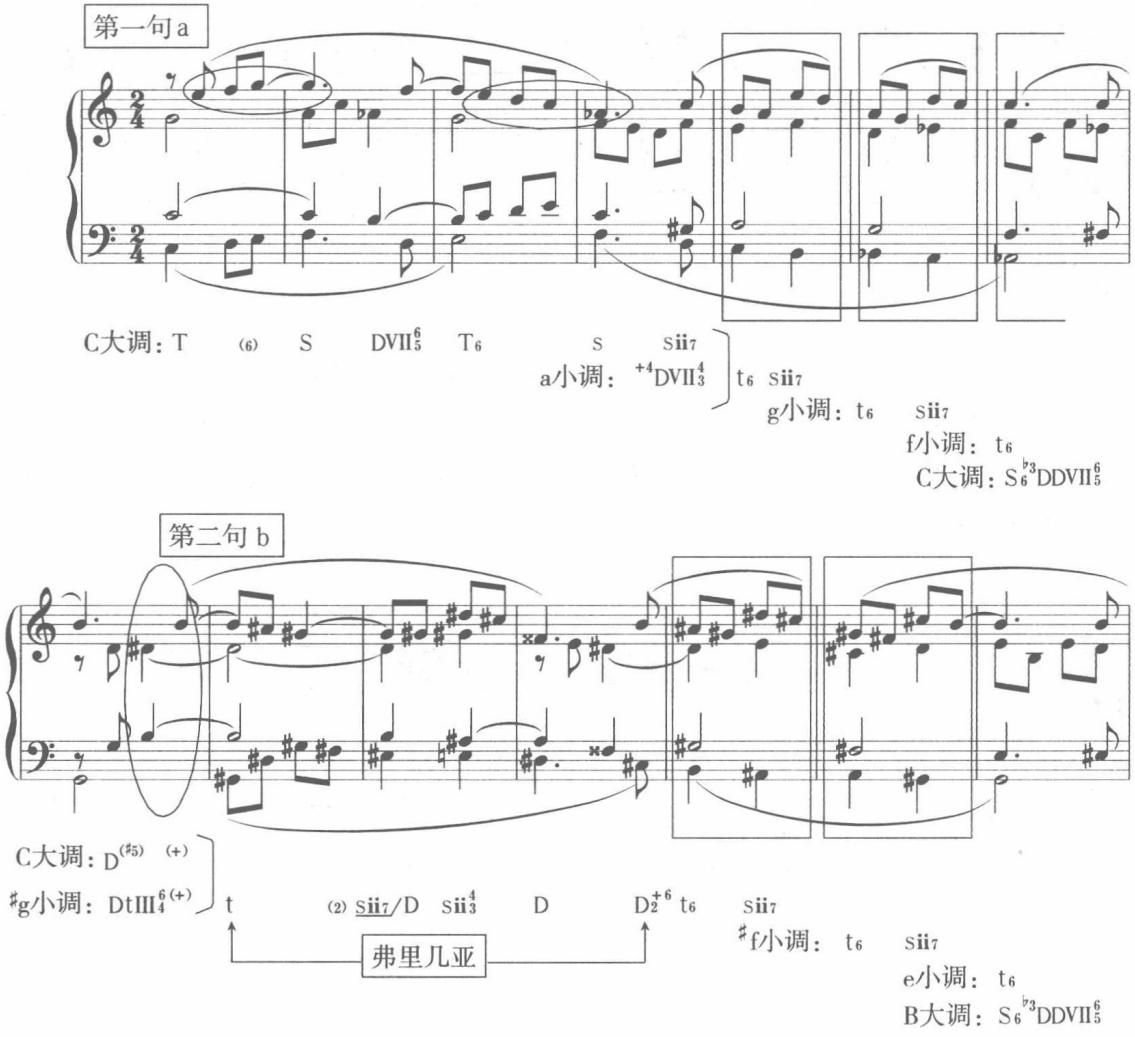
三、实践指示与配和声举例

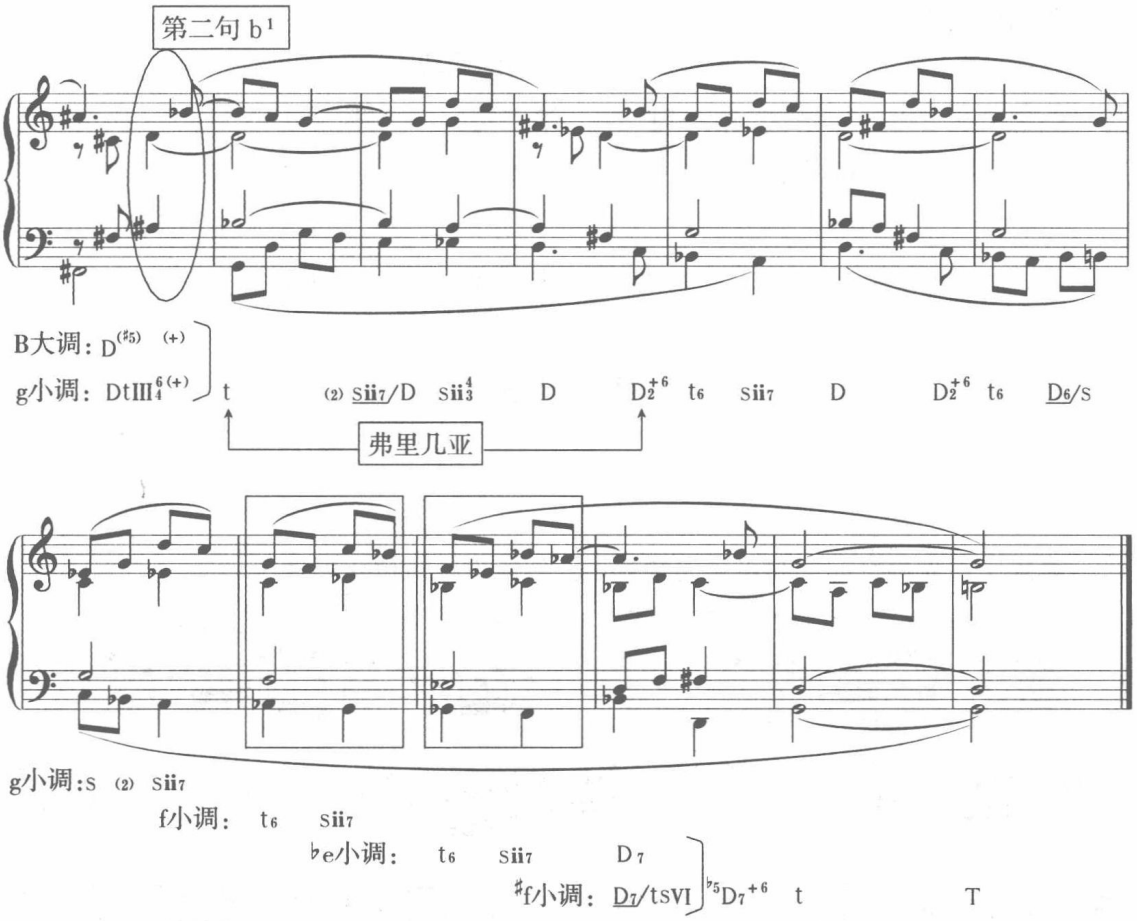
在传统和声中，通过等音变换具有双重意义的某些和弦结构称为等音和弦。除了我们常见的三种等音和弦（减七、大小七、增三）之外，还有平行交替和弦、混合交替和弦等。

从等音变换的角度来说，由于记谱法的原因，这些和弦如果不作等音变换，很难看出它的结构，而这种等音变换所形成的调性变化在传统和声中很常见。

下面是一道配和声举例：

例 13-345





上例从整体结构上看为三句结构（a b b^1 型）。在每句的尾部都含有共同的因素，因此，也具有某种意义上的 a a^1 a^2 型特征。

在第一句（a）中，开始的两个外声部形成平行三度进行（T—S），再运用反向进行（T—s），然后引入一个在大调的音响为 s ii 7（在 a 小调上来看：$^{+4}$D Ⅶ$^4_3$—t_6 这样的进行），通过模进 a：t_6—s ii 7，g：t_6—s ii 7，f：t_6 等于 C 大调的 s_6 通过 s_6—$^{\flat3}$DD Ⅶ$^6_5$ 落到 C 大调的半终止 D 上。在第二句（b）中，通过增三和弦转调（C：$^{\sharp5}$D= $^{\sharp}$g：Dt Ⅲ$^6_4$）进入 $^{\sharp}$g 小调，同样又是通过模进 $^{\sharp}$g：t_6—s ii 7，$^{\sharp}$f：t_6—s ii 7，e：t_6 等于 B 大调 s_6 通过 s_6—$^{\flat3}$DD Ⅶ$^6_5$ 落到 B 大调的半终止 D 上。在第三句（b^1）中，通过增三和弦转调（B：$^{\sharp5}$D=g：Dt Ⅲ$^6_4$）进入 g 小调，在这里有一些变化，如模进模式 $^{\sharp}$g：t_6—s ii 7 没有继续模进，而是在一系列的扩展之后，通过 f：t_6—s ii 7，$^{\flat}$e：t_6—s ii 7—D_7 等于 g 小调 D_7 / ts Ⅵ收在 g 小调的 t 上。

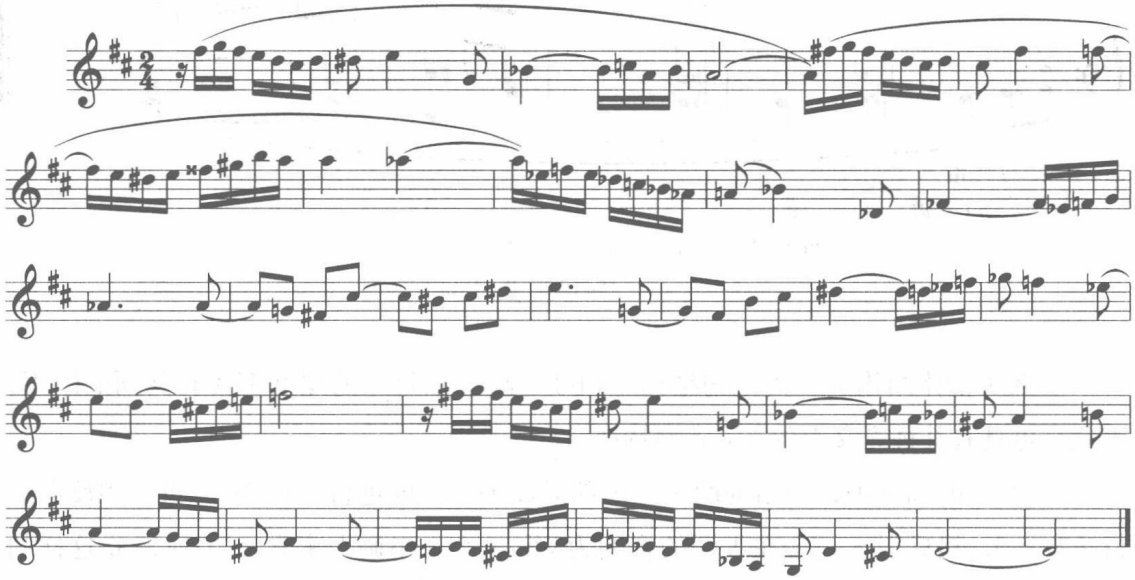
其结构图式：

	三句结构的乐段		
	第一句	第二句	第三句
材料：	a	b	b^1
小节：	8	7	12
调性：	C 大调	♯g 小调	g 小调

练习十三

一、完成下列旋律的四部和声写作

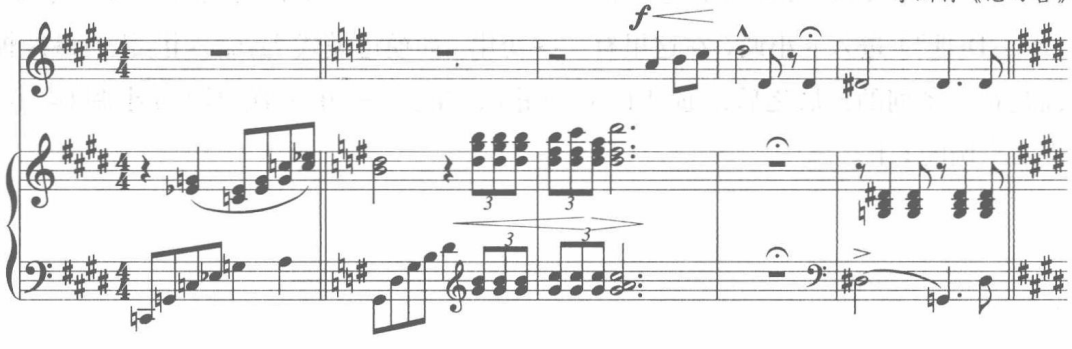
要求：首先进行四部和声骨架的写作，然后进行对位化处理。

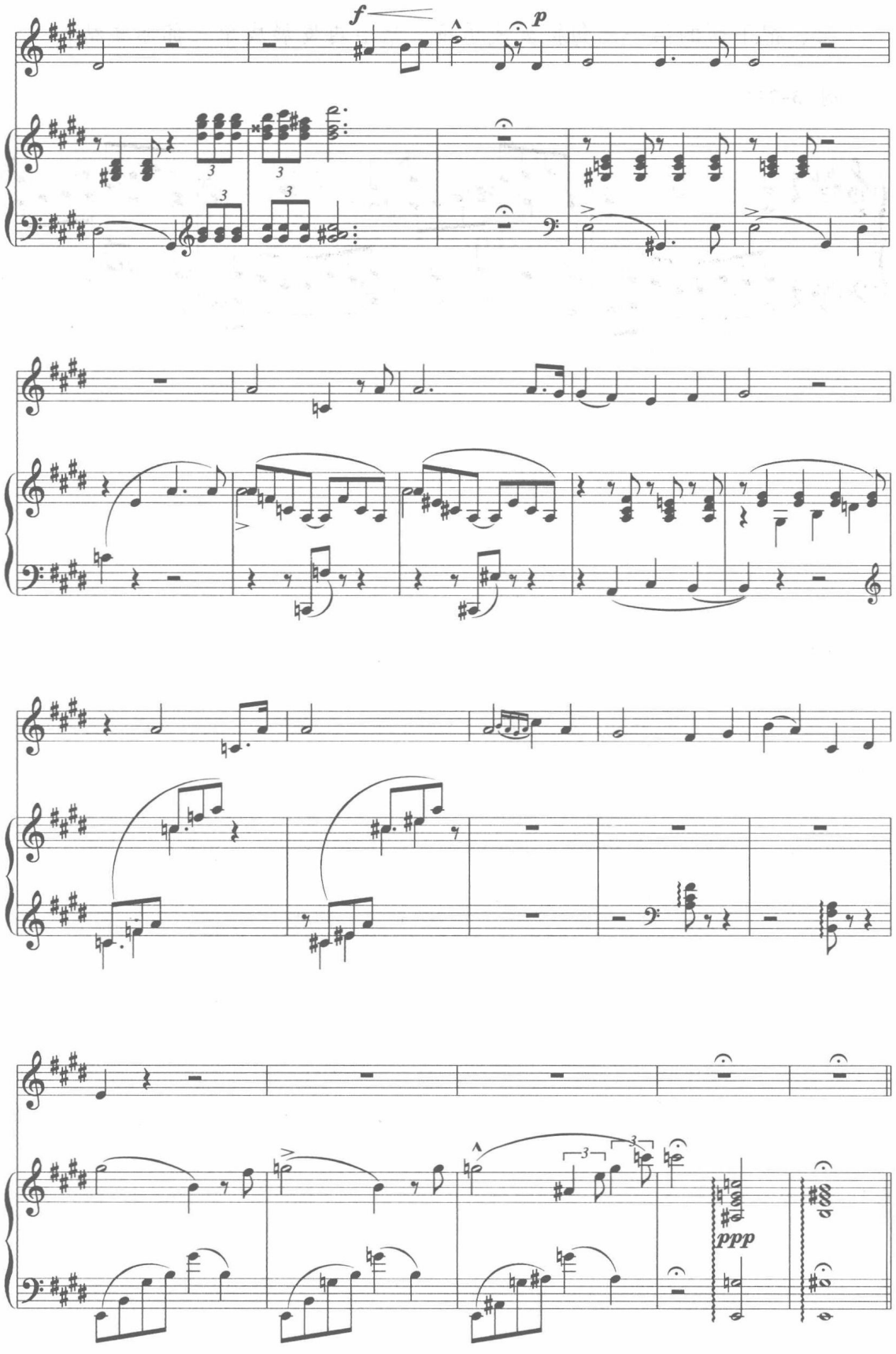


二、分析下列作品，说出其等音转调和弦的具体类型

例 13–346

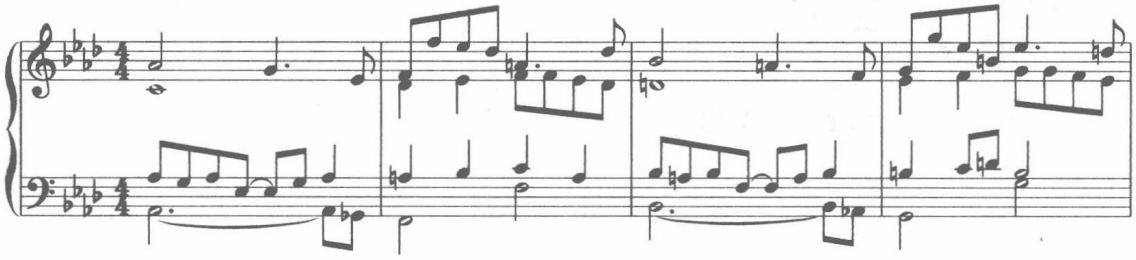
李斯特《悲与喜》




f
p
ppp

三、把下面的第一乐句扩展成乐段，然后再发展成单三部曲式结构

例 13–347



第十四章
混合交替与调式综合半音体系

一、概　　述

调式是音乐思维的基础，是人类在长期的音乐实践中创立的乐音组织体系。调式在音乐中具有不同的民族特征与时代特征，调式的结构特点对于和声的运用及其结构形式起着重要的作用。不同地域、不同历史时期、不同民族所形成的不同调式，虽然在其音阶结构、音律、调式音级等方面存在着差异，但其中也存在着许多共性。如：任何调式音阶都是以主音为中心的乐音体系的抽象表述（具体而言，在该体系中，主音是唯一的稳定中心，其他各不稳定音级均以各自不同的方式倾向于主音）。各种调式音阶之间既有共同性，又有特殊性。通过研究其共性规律，有助于我们了解不同时代的音乐的传承关系，研究其特殊性有助于我们认识不同时代、不同国家、不同民族音乐风格的基本特征。

在调式思维的发展过程中，调式与调式之间从来都不是独立存在的。各种调式（包括大小调及中古调式）之间相互影响、相互渗透，伴随着音乐发展的始终。从最初的旋律发展技巧到后来的各种交替和声的运用，调式交替手法一直是音乐中最古老、最常见、最有效的旋律、和声手法之一。在大小调和声时期，这种手法曾一度让位于功能性更强的离调半音体系手法而居其次。

到了19世纪下半叶，由于和声色彩性手法的加强，调式交替手法获得了更进一步的发展。从同主音大小交替到平行交替，再扩展到混合交替及同中音交替等各种复杂交替现象的出现。

首先，中古调式的复兴。随着音乐价值取向的改变，各种教会调式音阶经过了大小调时期的同化、改造之后，再以一种新的面貌出现在浪漫主义后期的作品中时，它

已经不是当初16世纪以前的教会调式和声了，它是建立在大小调基础之上的一种新的“调式和声”手法（一种带有大小调印记的“调式和声”）。这时的“调式和声”已形成了可以与离调半音体系相抗衡的调式半音体系。

其次，是各种民间的调式被挖掘。我们知道浪漫主义后期的一个重要分支，就是民族乐派。早期的民族乐派的作曲家如格林卡、斯美塔那、德沃夏克、格里格等都是在西欧受到浪漫主义思潮的影响和艺术的熏陶后，走上发展本民族音乐文化的道路。他们对于本民族民间的各种调式素材进行挖掘、整理与加工之后，再通过他们的创作实践，将不同地区、不同民族、不同调式风格特征的带有个性化的音乐语言呈现出来，成为浪漫主义后期作品中的一种风格特征。

二、混合交替

常见的调式交替一般有三种类型——同主音交替（主音相同，音列不同）、平行交替（主音不同，音列相同）、混合交替（主音不同，音列不同）。前两种我们前面已有所介绍，现在谈的是第三种类型——混合交替。混合交替是在同主音交替及平行交替的基础上产生的。

如果说，前两种调式交替无论在音列上还是主音位置上，都有一个指标是相同的话（同音列或同主音，这是直接交替的特征），混合交替则两个指标（音列及主音位置）都不相同，可以称之为间接交替。两调之间既包含了平行关系，同时又包含了同主音关系。如C大调—$^{\flat}$E大调，其包含C—c（同主音交替）与c—$^{\flat}$E（平行关系交替）两个环节的调性对置。因此，含有两种交替关系的交替，叫混合交替。

混合交替的方法：可以采用先同主音关系，后平行关系的对置或反之。

例如C—（c）—$^{\flat}$E，这是先同主音关系，后平行关系的对置。也可以采用先平行关系，后同主音关系的对置，如：C—（a）—A等。

1. 省略一个调性环节的混合交替。上述两种（C—$^{\flat}$E与C—A）都是混合交替的典型图示。从图示中我们可以看出，这种C—A或C—$^{\flat}$E调性之间的对置，实质包含了两种交替关系，或包含了两种调式交替关系的调性对置，这种调式交替方法称之为混合交替（在有的书上称之为跨越交替[①]），其特征：省略（跨越）一个中间调性环节。见李斯特《奥别尔曼平原》（例10–262）。

该例的两个调性e与g是典型的混合交替的调性对置现象，省略的调性环节为G

① 黎英海：《汉族调式及其和声》，上海音乐出版社，2001年，第242页。

大调。这是采用“先平行、后同主”的混合交替方式，其中，g 小调的第一个和弦 s_6 也可以作为 G 大调的 s_6 来看待。这样，混合交替与和声调式之间的平行交替在用法上是一样的，但随后的 t_6 则表明该调为 g 小调。因此，混合交替是在平行交替（和声调式的平行交替）的基础上，进一步扩展所形成的一种交替现象。见雷格尔作品 Op. 83，No. 2 第二乐章（例 10–266）。

该例是以模进的方式将 a 小调与 c 小调进行直接对置的，其省略的中间调性环节为 C 大调。

2. 省略两个调性环节的混合交替。在混合交替中还可能出现这样的情况：两调的距离是相距小三度关系——前调为大调，后调为大调的同主音小调，如 A 大调—c 小调。这样的混合交替则包含了三个直接关系的调性对置（其中省略了两个调性环节），例如瓦格纳《帕西发尔》（例 10–257）。

在该例的片段中，含有三个不同类型的调式交替。第一个为同中音调式交替，第二个为平行交替，第三个为混合交替。这样的混合交替则包含了三个直接关系的调性对置。具体图式：（A）　　（c 小）（实际的调性对置）

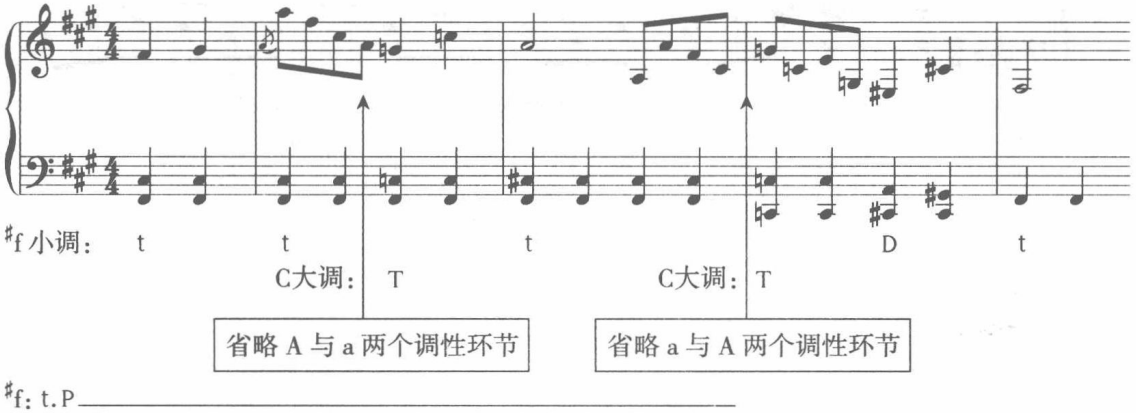
（a）←→（C 大）（省略的调性环节）

在这个例子的片段中，F 大调的和声进行中突然出现♯f 小调的主和弦，这是同中音交替现象，后面的内容有介绍。

混合交替所省略的调性环节可多可少，如前面的混合交替是省略一个调性环节的现象，下面我们所举的例子是省略两个调性环节的现象。

例 14–348

普罗科菲耶夫《加沃特舞曲》Op.32，No.3

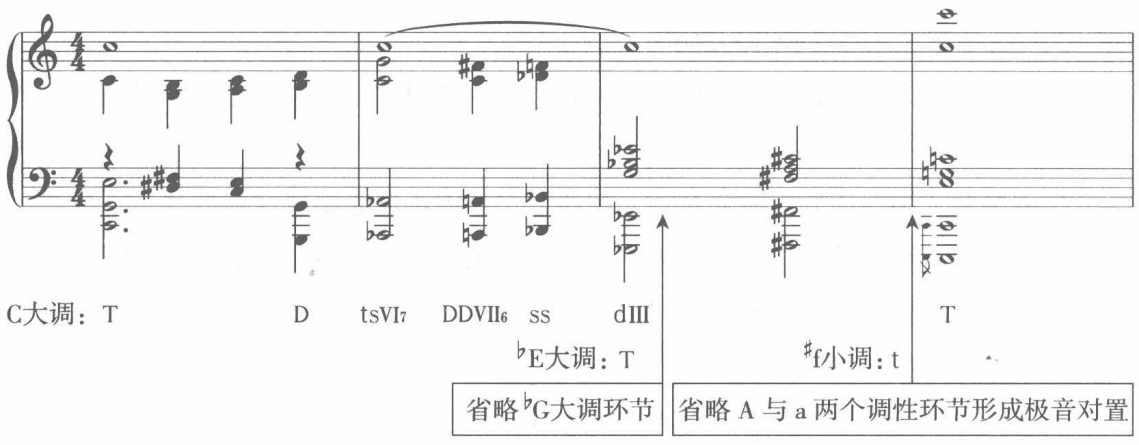


上例是省略两个调性环节（A 大调与 a 小调）的现象。这种交替的手法可以将两

个关系较远（如极音关系[①]）的和弦或调性并置在一起。

例 14-349

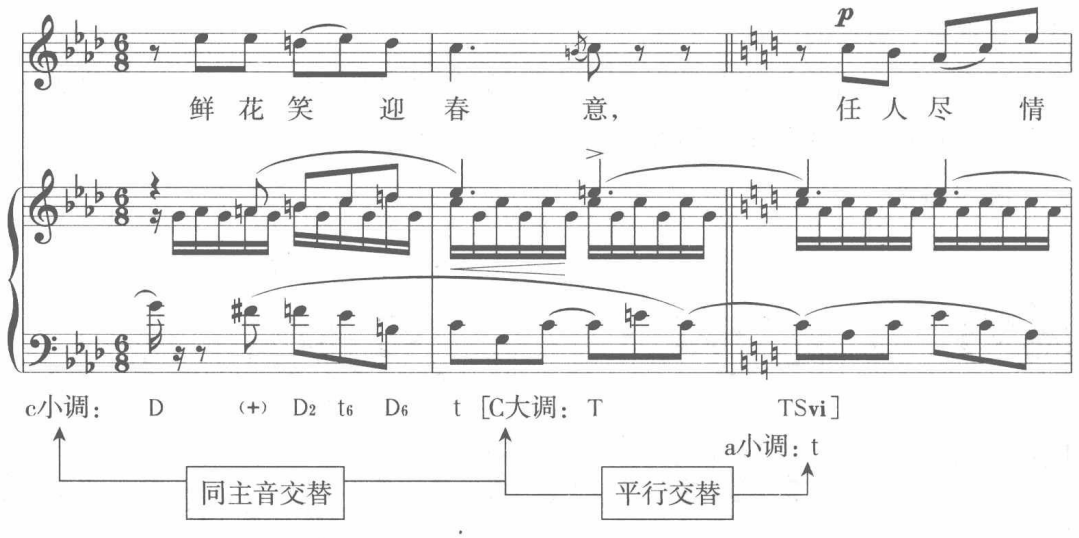
普罗科菲耶夫《罗密欧与朱丽叶》



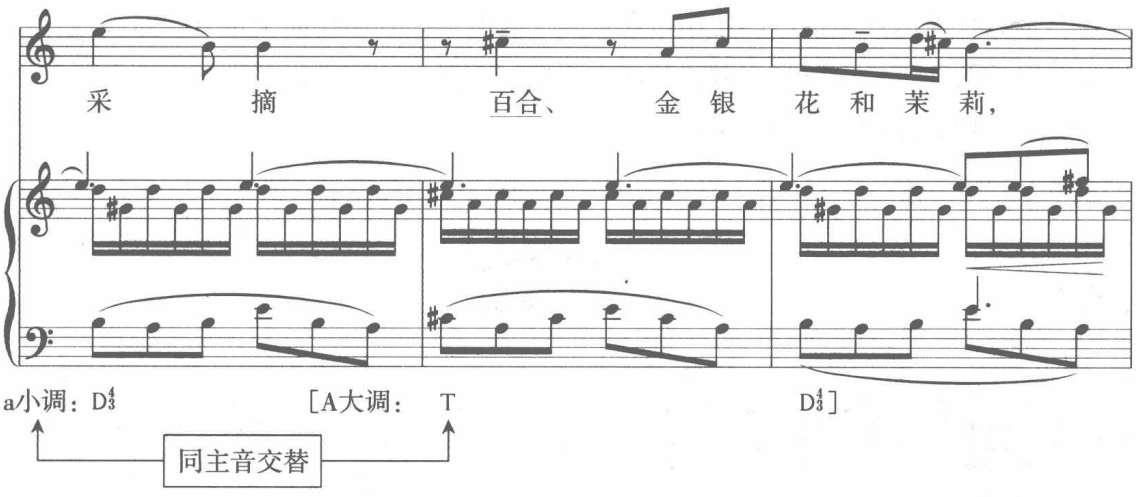
3. 混合交替的产生。混合交替是建立在同主音交替与平行交替的基础上产生的。这种间接交替的过程（现象），我们可以通过下例清楚看到。

例 14-350

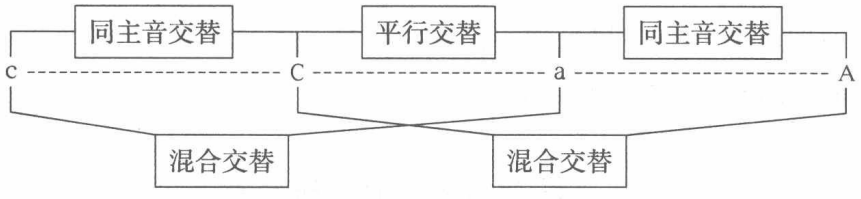
李斯特《我看见肥沃的草原》



① 极音关系这种提法来自巴托克的轴心体系。凡相距三全音关系的两个调性或和弦为极音关系，它就好像地球的两极。



上例将混合交替的过程直接呈现出来，下面是该例片段的调性布局图示：



如果从 c 小调直接进入 a 小调或反之，C 大调直接进入 A 大调或反之，就会形成典型的混合交替现象，因为它包含了同主音交替与平行交替（这里为省略一个调性环节的混合交替）。

4. 调式交替与调性对置的关系。我们在学习传统大小调和声近关系转调时，讲到调性关系有三种类型——离调、转调、对置。前两者传统和声书上已经谈得很多，惟独在调性对置方面几乎不讲，只是提到在曲式结构中间或段落与段落之间的调性对比中，可以采用调性对置的手法来加强结构之间的对比因素。

浪漫主义时期的和声语言与传统古典主义时期的和声语言基本上是一脉相承的，但有时做法却常常相反，如浪漫主义时期强调变格进行，以此来区别古典主义时期的正格进行。浪漫主义时期强调色彩进行，以此来区别古典主义时期的功能进行。

浪漫主义时期强调对置实质就是强调意外进行的效果，以此来区别古典主义时期的 T—S—D—T（“意内进行”或功能性进行）等。

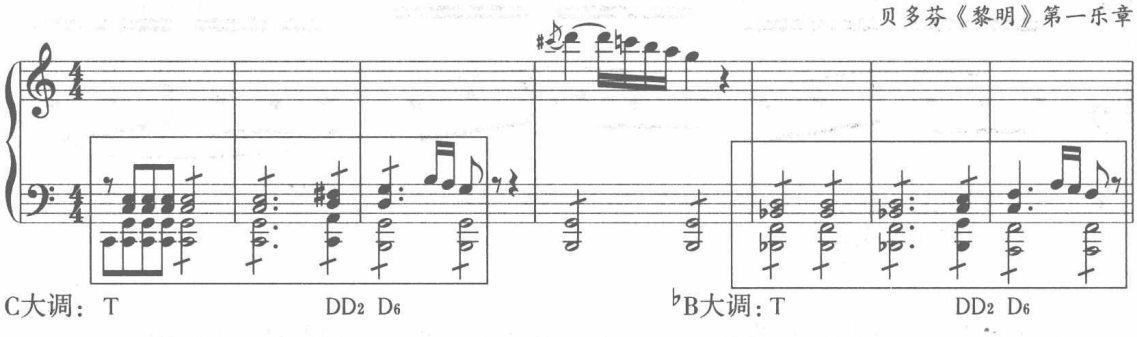
这种将段落之间的对比方法（对置方法）引入到结构内部中来使用，形成有规律的对置现象——其实质就是交替现象。

交替就是对置，当然这种对置有时是可以通过其他方法来解释的。如通过等音转调、交替和弦的转调等，这些都是我们需要总结的地方。

对置这种做法在结构内部使用，在古典主义时期的音乐作品中也有，它是通过模进将对置的两个部分在材料上取得共同点而统一起来。一般是以二度或四度五度关系（古典主义时期的调性关系），如贝多芬《黎明》第一乐章。

例 14–351

贝多芬《黎明》第一乐章



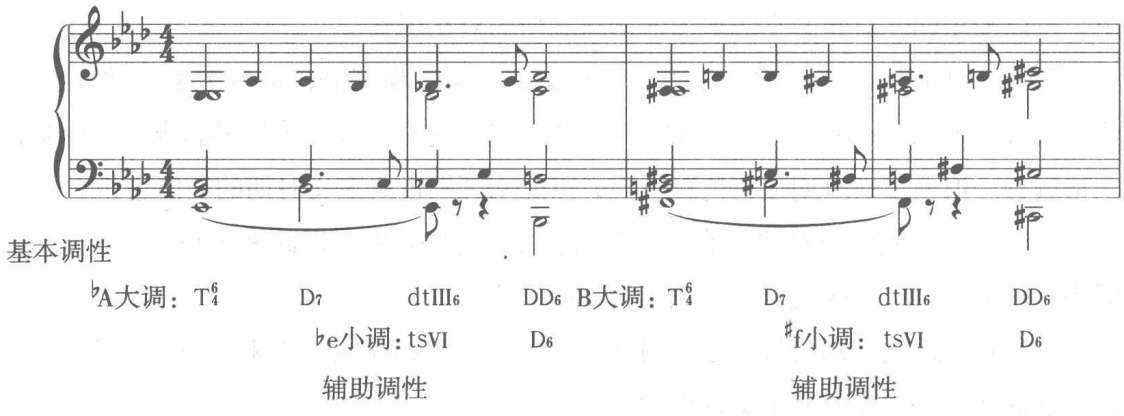
上例的这种大二度的调性对置关系，出现在主部主题的呈示部分（内部），在古典主义音乐时期还是比较少见的。而三度关系对置，或形成三度循环的调性布局，则是浪漫主义时期的典型和声语汇特征。

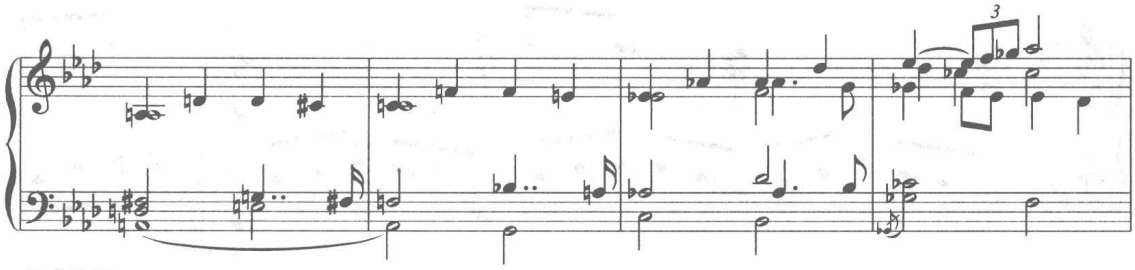
三、混合交替的实例分析

混合交替这种和声手法一旦形成，便成为浪漫主义后期的典型和声语汇之一。这时期采用这类的和声进行（包括调性布局）现象很多，下面是这时期音乐作品中和声进行的实例：

例 14–352

瓦格纳《特里斯坦与伊索尔德》终曲（钢琴缩谱）



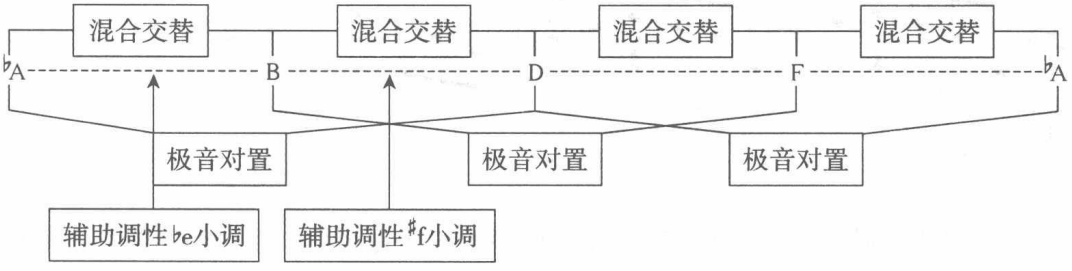


基本调性

D大调：T_4^6　　D_7　　$dtIII_6$　　♭A大调：T_6　　sii_7　　$dtIII_4^6$

F大调：T_6　　D_3^4　　$dtIII_6$

瓦格纳《特里斯坦与伊索尔德》终曲片段的调性布局图示

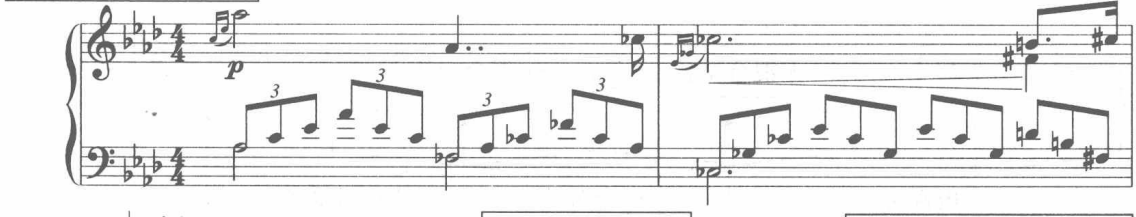


上例的调性布局是按照小三度关系上行来进行循环的，♭A—B—D—F—♭A 形成三度连锁进行。这种手法既可以用在乐曲的展开部分，也可用在乐曲的呈示部分（主题部分）。

例 14-353

调性之间为三度关系

瓦格纳《罗恩格林》

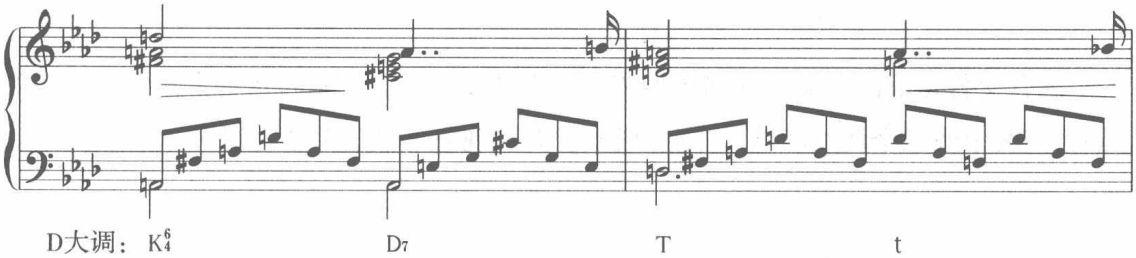


♭A大调：T　　tsVI　　通过 tsVI的转调　　通过同主音和弦的转调

和弦之间为典型进行

♭C大调：S　　T　　t

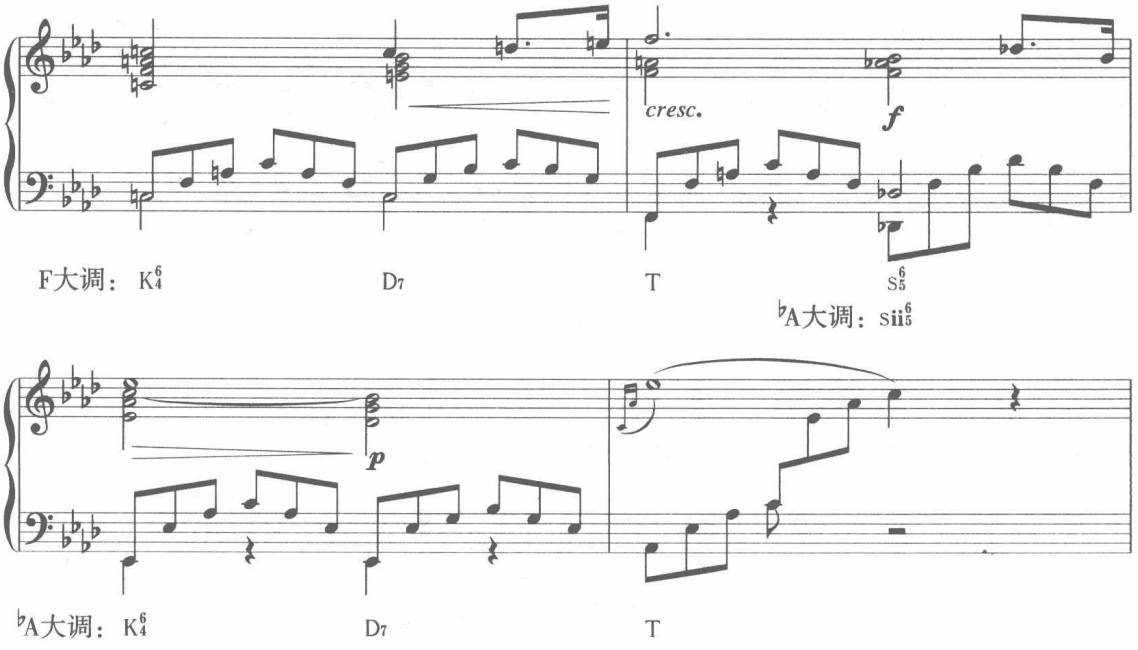
D大调：TSvi



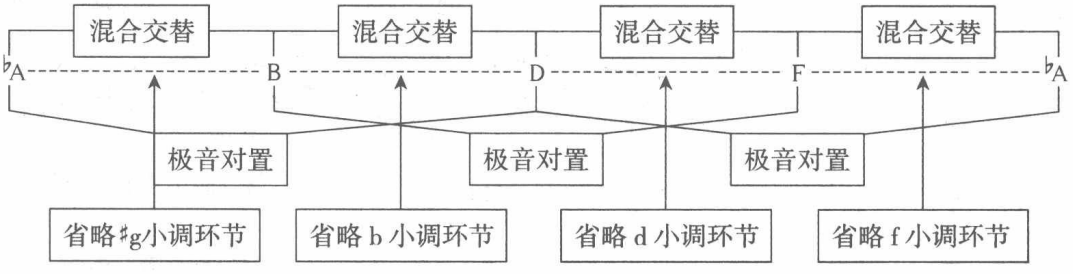
D大调：K_4^6　　D_7　　T　　t

F大调：TSvi

通过同主音和弦的转调



上例的调性布局♭A—♭C—D—F—♭A 为典型的三度等距离关系调性布局。上例的带有主题性质的旋律具有一定的歌唱性，因此这里可以理解为乐曲的呈示部分。在解释这种调性过渡时，也可以采用传统和声中的通过交替和弦的转调来解释，如通过 s、ts Ⅵ及同主音和弦的转调等。这种连续混合交替——等距离三度关系的调性对置，会形成三度循环。一般来讲，混合交替（中音对置[①]）会形成三度连锁（三度循环）现象。下面以瓦格纳《罗恩格林》为例，看看中音对置与三度连锁进行图示：

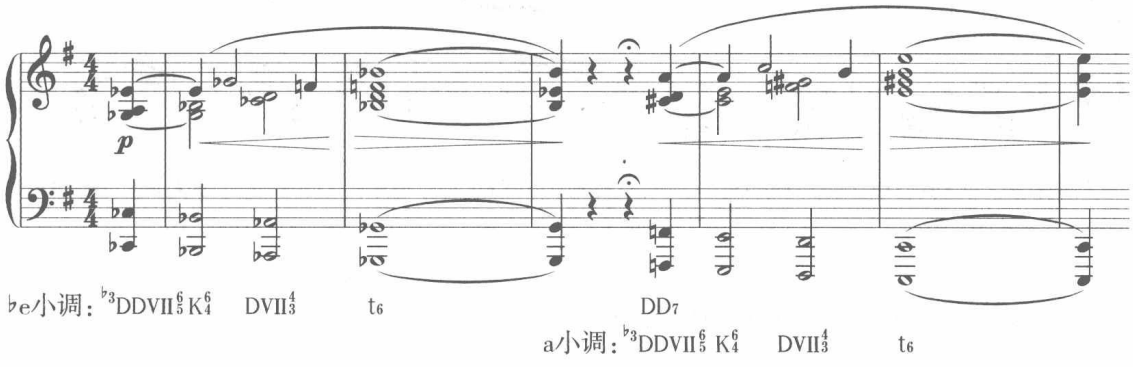


混合交替是浪漫主义后期的典型和声语汇特征之一，如果将这种手法再进行扩展（如省略两个或三个调性环节），则形成极音对置现象（最远关系对置）。

① 中音对置是指两个和弦连接（或两个调性之间的连接）为三度关系。

例 14-354

李斯特《奥别尔曼平原》



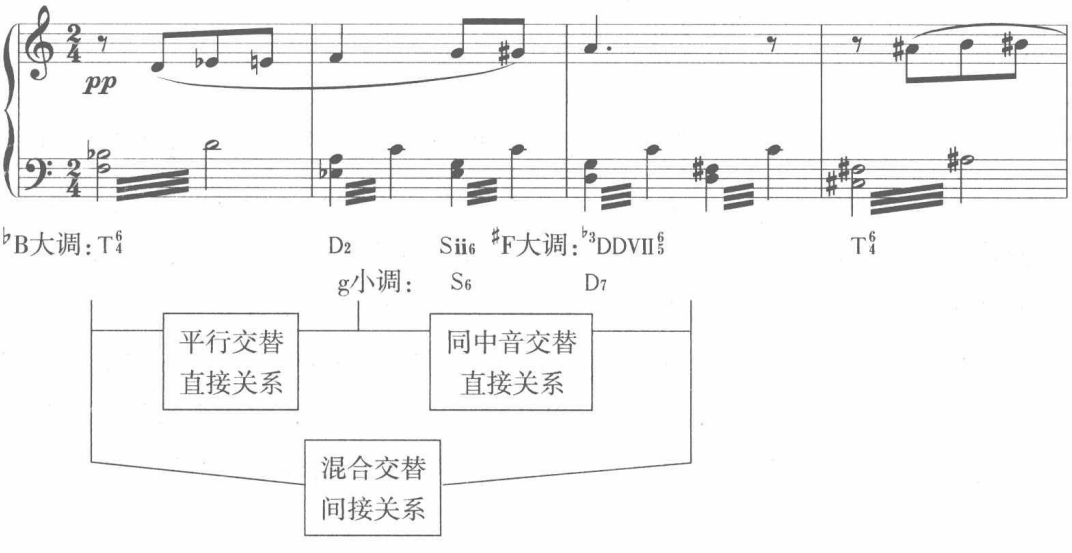
这里我们从♭e 小调开始，以模进的形式直接进入 a 小调的 ♭³DD Ⅶ$^{6}_{5}$ 和弦。这里就好像省略了三个调性环节：♯F—♯f—A，直接进入到最远关系调 a。当然这里也可以解释为通过等音转过去的（如♭e 的 DD_7 等于 a 的 ♭³DD Ⅶ$^{6}_{5}$）。

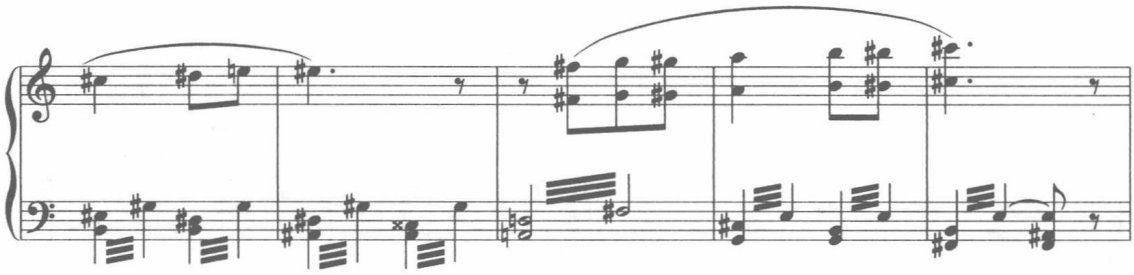
应该说，调式交替就是建立在调式或调性直接对置的基础上形成的，有时也建立在等音基础上。从一种现象两种解释的角度来看，皆有可能。

谈到三度循环或三度连锁现象，除前面谈到的小三度连锁之外，还有大三度连锁现象。这是混合交替的另一种形式。但两调之间的关系，不是包含了平行关系与同主音关系的调性对置，而是包含了平行关系与同中音关系的调性对置。例如从 C 大调——♭A 大调（含有 C—a 平行关系、a—♭A 同中音关系的调性对置）。如里姆斯基－科萨科夫《沙皇的未婚妻》。

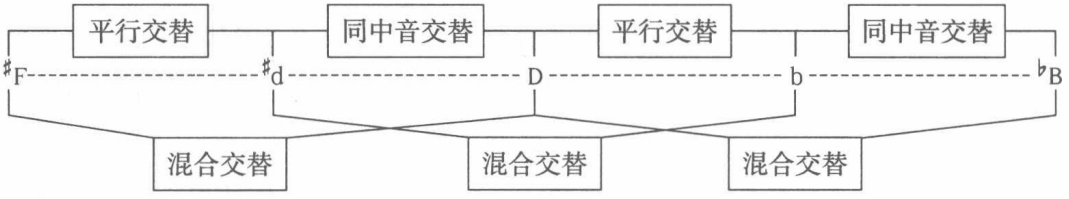
例 14-355

里姆斯基-科萨科夫《沙皇的未婚妻》

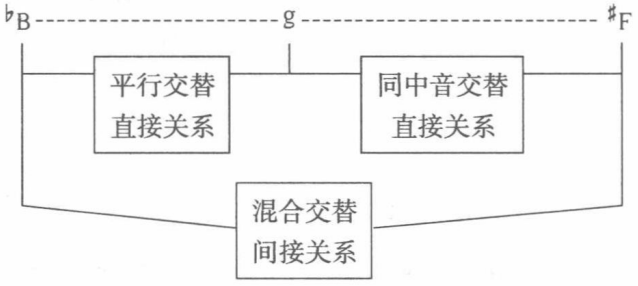




上例第二行所呈现出来的调性布局图示：



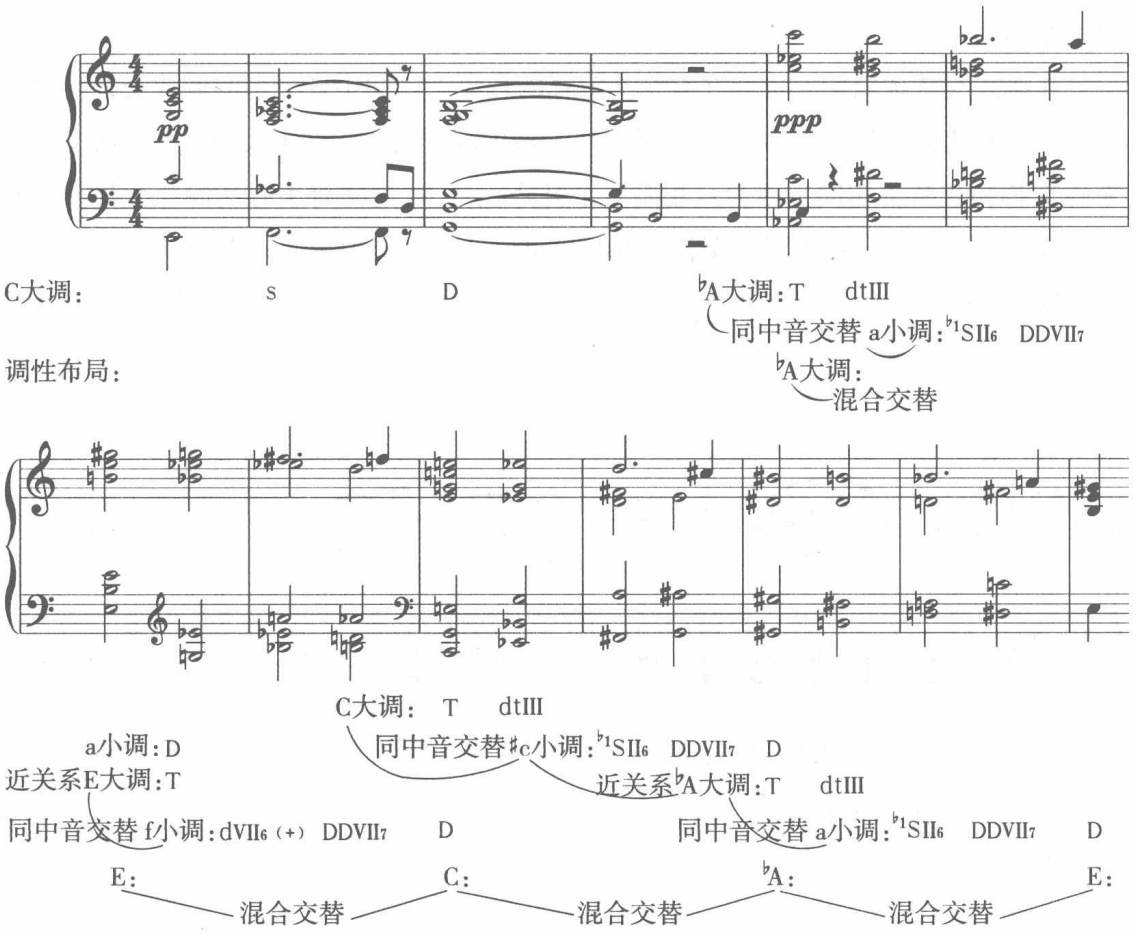
上例的前一行是大三度连锁的模进，其内部调性安排呈示出混合交替的形态（先平行调后同中音调的交替方法）。这是典型的混合交替：



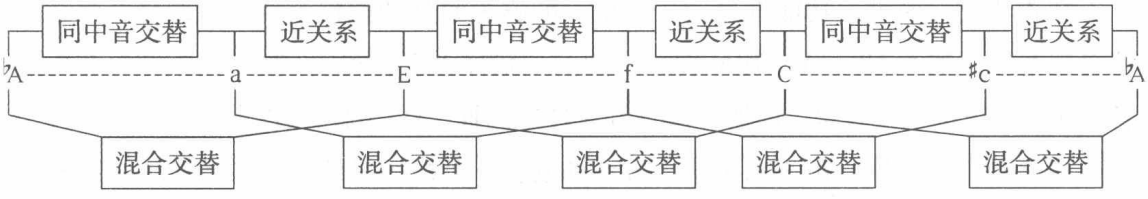
大三度连锁也是包含了两个直接关系调性的对置。当然这里也有另一种解释方案——通过等和弦为中介的过渡。如上例的♭B 大调通过 g 小调的 D_7 等于♯F 大调的 ♭3DD Ⅶ6/5 转到 ♯F 大调。但无论如何它同小三度连锁现象一样，都包含了两个直接关系的调性对置，形成混合交替的现象。这里的调关系可以是平行或其他近关系（指与平行关系相近似的一级关系）。其方法可以先平行关系、后同中音关系或先同中音关系、后平行关系（与前面介绍过的小三度循环的方法一样）。如前面列举的里姆斯基－科萨科夫《沙皇的未婚妻》（例 14–355）（先平行关系、后同中音关系）。下面，我们看一下瓦格纳《女武神》。

例 14-356

瓦格纳《女武神》



下面是该例从第 5—10 小节开始的混合进行图示：



四、同中音交替简介

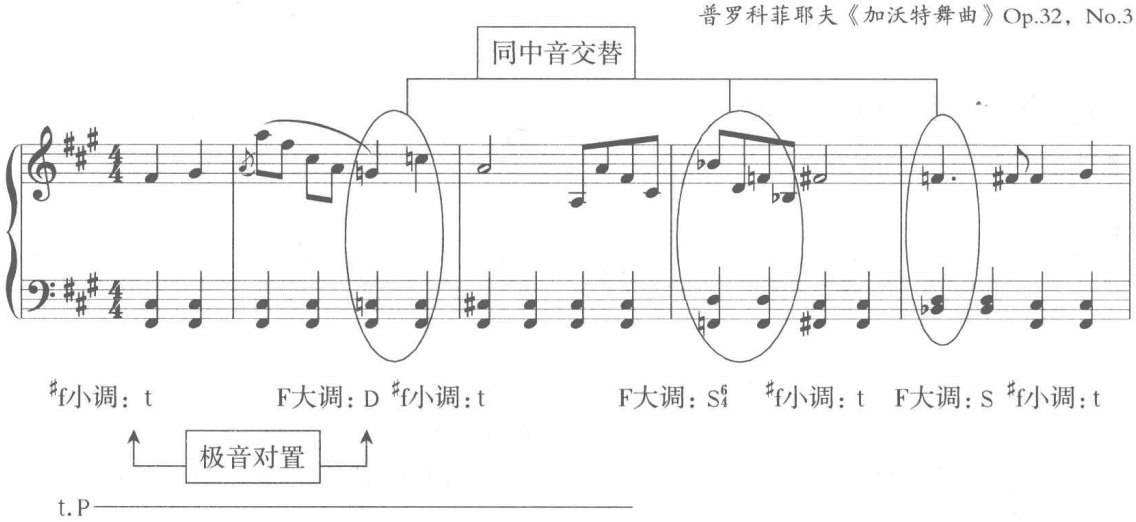
大调式与小调式之间，除了上述平行交替、同主音交替及混合交替三种关系之外，还有一种关系，被称为同中音关系的调式交替。严格地说，这种交替也属于主音不同、

音列不同类型的调式交替，但它有与上述三种调式交替不同的特点，即交替的大小调式之间的三音是相同的，就是两调主和弦的三音（中音）是相同的，因此被称为同中音关系的调式交替。

在调式交替现象中，也存在有交叉解释的现象，如同中音关系的调式交替与混合交替。在C大调的同中音调（$\sharp$c小调与C大调的混合交替调）A大调之间，所产生出来的交替和弦基本相同（因为只相差一个升降记号），这样对于有些混合交替和弦的解释来说，既可以解释为混合交替，同时也可以解释为同中音调式交替。

例 14–357

普罗科菲耶夫《加沃特舞曲》Op.32，No.3



要了解这种调式交替（同中音）的现象，我们可以从大调的角度出发，以变和弦的角度，先去认识一下该调式（同中音调式）的主和弦——小拿波里和弦，见舒伯特《弦乐五重奏》（例2–47）。

在古典主义时期，功能性是第一位的，能够表明其功能性的音级，称之为调式功能骨架音级，如Ⅰ、Ⅳ、Ⅴ。建立在其上面的和弦称为正三和弦（T、S、D）。而在上述各音级的上方的三度音级，能够体现该和弦性质的Ⅲ、Ⅵ、Ⅶ，则称为色彩音级。[①]

在浪漫主义后期，由于和声语言方面的变化，其内容虽然与古典传统大小调和声一脉相承，但所突出、所强调表达的东西，有时与古典主义时期相比较而言，常常是反其道而行之。

① 见谢功成等著《和声学教程》下册第126、244页。至于音阶的Ⅱ级音，可作为可变音级来看待。它既可作为调式交替变化音（如：采用$\flat$Ⅱ时，体现为弗里几亚调式色彩音级特征），同时也可作为变和弦变化音（如：D组、S组等各种变和弦几乎都是由音阶中的Ⅱ级音的变化所形成的。见斯波索宾等《和声学教程》第407页）。

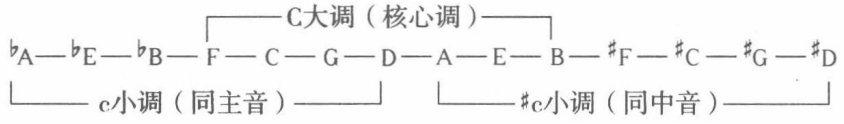
古典主义与浪漫主义和声进行之比较图示

古典主义时期	浪漫主义时期
D—T（正格进行）	S—T（变格进行）
骨架音级（Ⅰ、Ⅳ、Ⅴ）	色彩音级（Ⅲ、Ⅵ、Ⅶ）
功能性进行（T—S—D—T）	色彩性进行
D_7 连锁（DD_7— D_7）	三度连锁（T—ts Ⅵ—D/Ⅵ—T）

在这里，调式的色彩音级（Ⅲ、Ⅵ、Ⅶ）就是浪漫主义后期关注的重点。这样，凡中音相同的和弦之间，具有一定内在的功能联系（就像古典主义时期，凡根音相同之间的和弦，具有内在的功能联系一样）。

这种同中音关系的两个调（C 大调与 ♯c 小调）之间的色彩音级（Ⅲ、Ⅵ、Ⅶ）相同而骨架音级（Ⅰ、Ⅳ、Ⅴ）不同的特点，从侧面印证了浪漫主义后期的和声风格特征——功能性减弱、色彩性增强。

同中音调式交替的产生弥补了同主音调式交替在转调方面的不足。如 C 大调通过 c 小调这样同主音的转调方式，只能向降号方面转，而不能向升号方面转。而同中音调（如♯c 小调）就可以向升号方面转了。从两调的音列上看，也是对比互补的。如 C 大调的音是 C、D、E、F、G、A、B（核心调）。c 小调是 C、D、♭E、F、G、♭A、♭B（同主音）。♯c 小调是 ♯C、♯D、E、♯F、♯G、A、B（同中音）。它们之间的关系如下图：



尽管理论上可以证明同中音调存在的依据很多，但与同主音调相比，历史地位并不一样。同主音关系的确立很早就有了，并在古典主义音乐中广泛使用。而同中音关系的确立是在浪漫主义后期才有一席之地。

当然，在作同中音调式交替的时候，很多的情况是可以通过等音转调来解释的，也就是说，两调之间是有环节作为过渡的。

前面我们从同主音大小调交替开始，介绍了平行交替、混合交替、同中音交替等一系列不同方式的交替现象。

在大小调半音和声体系产生和发展的历史过程中，交替技法虽然处于从属地位（是离调半音技法的一种补充），但它是与整个大小调体系的发展伴随始终的。到了 19 世纪中叶以后，调式交替手法越来越受到作曲家们的重视。它作为一种实用的和声技法，

已不仅限于传统和声中常用的一些交替手法，它的作用变得更加重要，它引起了调性扩张，繁复的和声功能网是以往任何时期都无法比拟的。特别是对于近代调式和声的发展，及大小调和声体系的解体，交替技法更有其不可取代的历史作用（这点我们在后面还会谈到）。

五、调式综合半音体系

从音乐史的发展角度来看，调式交替的现象出现得非常早，可能在大小调和声形成之前就有了调式交替现象。

由于传统的调性体系已经发展到它的最高极限，作曲家越来越觉得有必要去寻找一种可以替代传统音乐技法的创作方法。可供他们去改变的音乐元素有：音阶、和弦结构、和声序进、节奏与节拍，甚至所有的音乐织体。浪漫主义后期的音乐实践引出两条不同的路。一条是全面半音化原则的扩展，另一条是对自然音的回归。我们现在所要讲的则是以德彪西与巴托克等人为主的作品中出现，并形成系统性的调式综合半音体系。

同样采用十二个半音，勋伯格等人采用的调性扩张最后导致十二音的无调性音乐。这是浪漫主义后期调性扩张的一条途径，即全面半音化原则的扩展。

而后一条路则是德彪西、巴托克等人走的，是调式综合半音体系。首先是对自然调式的回归，然后通过不同调式的综合形成十二个半音。许多人认为这是对 20 世纪早期音乐思维的演变做出了极其重要的贡献。

横向的调式交替，其调式特征是可以辨认的，而纵向的调式综合已经很难区分彼此。

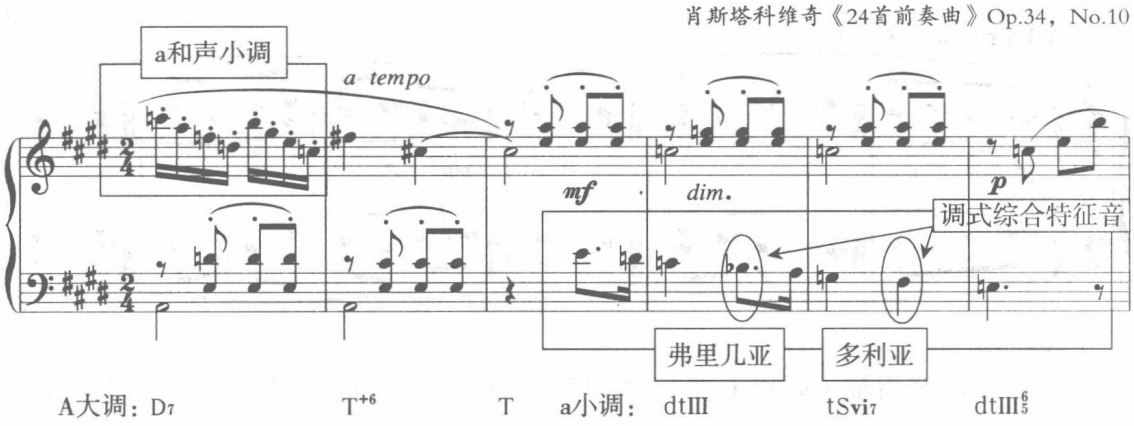
（一）定义及基本特征

调式综合是指两个或两个以上调式的重叠，形成的音数不等的综合调式。调式综合可分为横向与纵向两个方面：

1. 横向方面。用某一种调式写出的作品（或作品的某一片段），一般称为单一调式结构。用两种或两种以上同类或不同类调式的结合写出的作品（或作品的某一片段）叫多调式结构，如各种调式交替的作品。从横向方面来看，调式综合是将多种调式混合在一起。如下例：

例 14–358

肖斯塔科维奇《24首前奏曲》Op.34，No.10

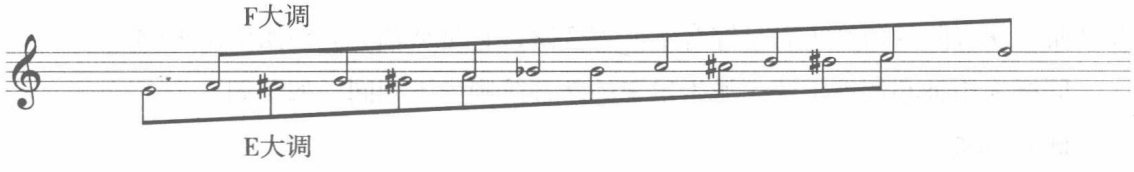


上例是通过横向综合的手法，其中 a 和声小调的特征音（♯g）、a 弗里几亚的特征音（♭B）及 a 多利亚调式特征音（♯F）都出现了。

2. 纵向方面。纵向的调式复合则引起了两个调式在空间上的重叠，形成各种不同的综合调式音阶。如八声、九声、十声、十一声等音数不等的综合调式音阶。

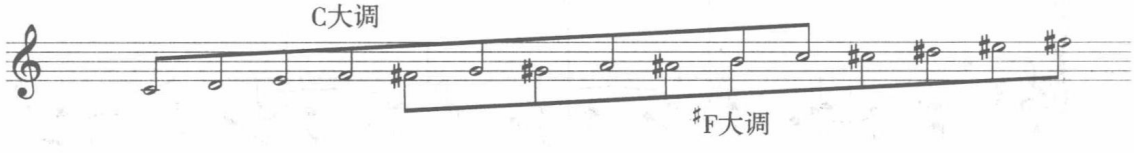
巴托克把这种由于多调式的结合而出现的半音（变化音）称为调式半音体系。并指出这个体系有别于古典主义时期的离调半音体系。任何两个相隔半音或三全音的七声自然调式的重叠，都可构成十二个半音的综合调式或十二声音阶。例如 E 大调与 F 大调、C 大调与 ♯F 大调。请看下面图式：

例 14–359



上例图式是两个相距半音关系的七声自然音调式重叠，构成的十二个半音的综合调式（十二声音阶）。

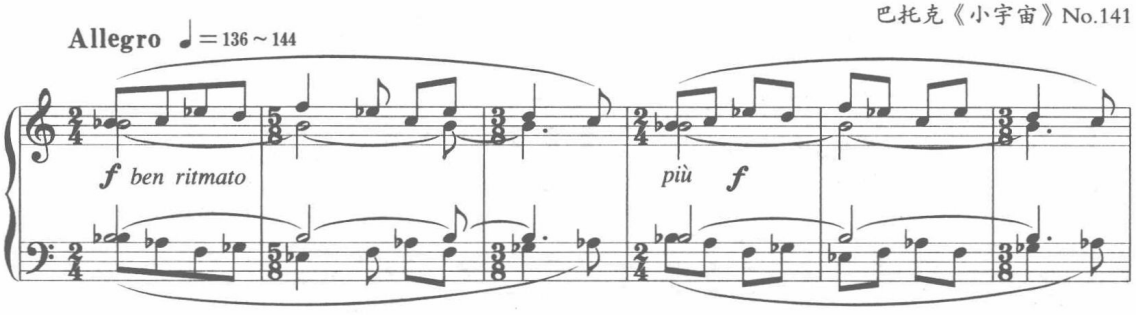
例 14–360



上例图式是两个相距三全音关系的七声自然音调式重叠，构成的十二个半音的综合调式（十二声音阶）。

例 14-361

巴托克《小宇宙》No.141



上例是以♭B 为轴（调式Ⅰ级），通过同步倒影模仿形成的♭B 大调与♭b 弗里几亚的调式重叠现象（形成综合十一声音阶）。

巴托克将这种由于调式复合而产生的半音（变化音）体系称为“新的半音体系”①，以区别 19 世纪的离调半音体系。由于这种半音（变化音）产生于调式复合，因此也被称为“调式综合半音体系”。

“调式交替”与“调式综合”都是基于多调式结构原则，来进行音乐创作的写作手法。不同的是前者一般采用对置的方式，能够区分出来。而后者则采用“混合式”的综合很难区分，在作品中一般形成新的音阶体系。

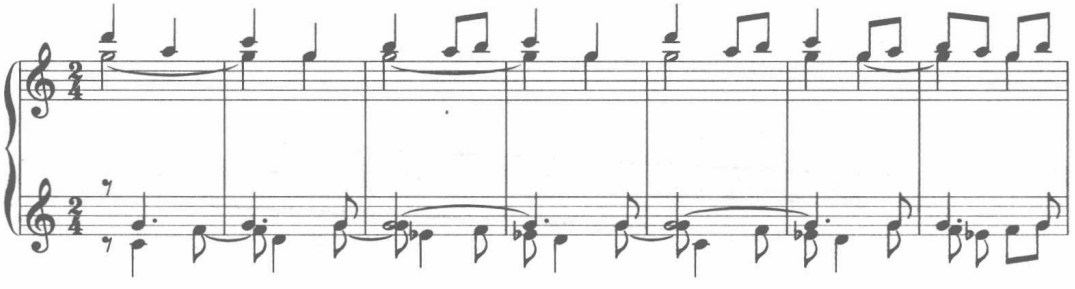
这种利用综合调式十二声音阶（当然也可能少于十二个音）写作的音乐，除主音而外，其他十一个音可直接倾向于主音。在调式功能方面，已基本摆脱了大小调和声体系的思维模式。

调式综合，往往是通过“轴心调性”或“对称调式”的手法体现出来，产生的是新音阶。从音阶的角度来看是综合十二声音阶，它是从轴心调性派生出来的。

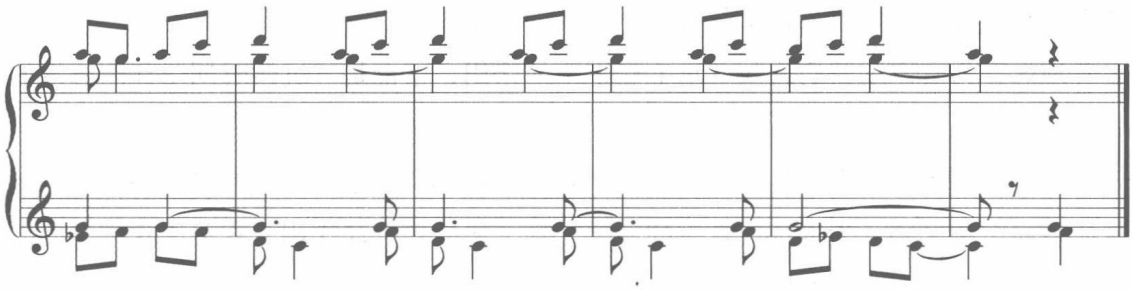
同样采用轴心调性手法，派生出来的新音阶则各不相同。如下例：

例 14-362

巴托克《小宇宙》No.141



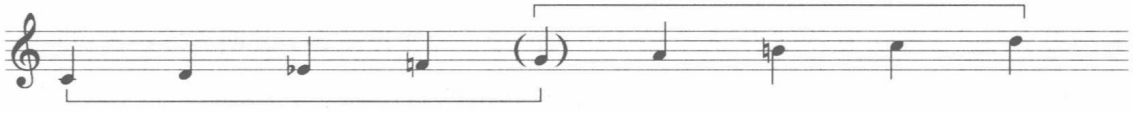
① 巴托克：《匈牙利新艺术音乐的主要特征》，1943 年在美国哈佛大学的演讲稿，郑英列译，孟文涛校。



上例以 G 为轴，通过镜象反射（轴式反向）进行加上节奏的对位化处理，形成的音乐片段。这是采用轴心调性写出来的。

从调式综合的角度来看，上例是通过轴式反向进行所作的调性复合，看起来像是 a 商与 f 商之间的调式复合，实际上可列为同主音（G 大调与 g 小调）的调式复合中，横轴为 G。

例 14–363



c 旋律小调

上例是以 G 音为轴心，上下方是两个反向对称的音列。这种对称关系可看作是大调性上行音列与小调性下行音列的对称结构（G 大调与 g 小调的综合），也可以看作是西方传统音阶中的旋律小调（c 旋律小调），如果将 F 作为主音还可看作是 F 泛音音阶。

在我国五声调式中，这种现象可称之为宫角互换所形成的调式变换（指轴心音的变换）。

调式综合有很多种，在理论上一般也分为三种形式：第一种为音列相同、主音不同的调式综合。第二种为音列不同、主音相同的调式综合。第三种为音列不同、主音不同的调式综合。而在实际作品中，其调式与调式之间的界限很难分清楚。如果分得很清楚就不是调式综合而是调式交替了。

通过前面的叙述，我们看到调式交替现象是如何逐步深入发展，直到 20 世纪初的调式综合半音体系。这时，它已将调性扩张到几乎自由无调性的地步（当然还有一个调性中心音）。这说明调性的扩张是与调式交替与调式综合紧密相联系的。调式综合半音体系在随后的发展过程中，形成了各种各样的人工音阶，如各种中古合成音阶等等，它标志着调式半音体系已经进入到一个更为成熟的阶段。

近现代作曲家对各种合成音阶之所以感兴趣，是因为这种以两个调式相互合成的

新理念是近现代作曲家所追求的有别于传统的创作手法之一。它既联系着过去，又代表着现代，具有“承前启后”、“承上启下”的作用，这也是“过渡时期”和声思维的一个重要特点。

调式综合半音体系给我们提供了一个新的半音体系，它与大小调以调性为主的半音体系和声相区别，为近现代音乐的发展起到了积极的推动作用。有关调式综合的内容我们将在后面的章节中加以叙述。

六、实践指示与配和声举例

调式交替的发展等方面的内容包括：混合交替、同中音交替及调式综合等方面的内容。它包含了从横向到纵向上的转变，为20世纪音乐的发展起到一定的推动作用。

美国当代作曲家罗伊·哈里斯（Roy Harrris，1889—1979）的音乐的思维就是基于调式化的。他通过不同调式音阶明亮度不一样的原理，列出从明到暗或从暗到明的七种教会调式音阶，其特征为:凡音阶中包含的增、大音程越多，其明亮度越高;反之，包含的增、大音程越少,其明亮度越少。这样排列出的调式明亮度（由明到暗）依次为：里底亚、伊奥尼亚、多利亚、混合里底亚、爱奥尼亚、弗里几亚、洛克利亚。这种调式排序对于我们整体把握调式交替的特征是非常有益的。

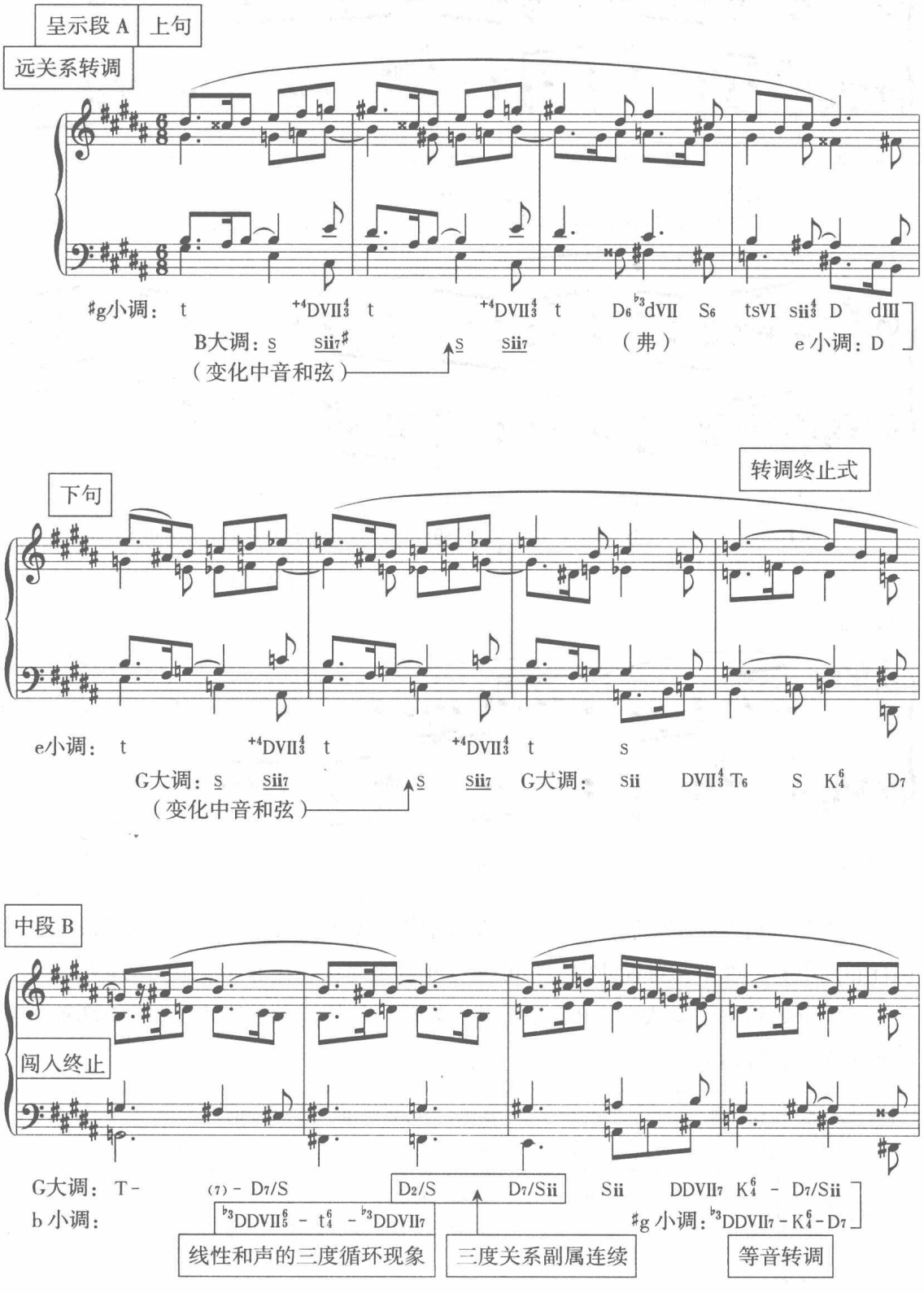
童忠良在其所著的《近现代和声的功能网》一书中提出将各种调式的终止式纳入一个较完整的系统之中，就可以很自然地得出大小调式的十种基本终止式。

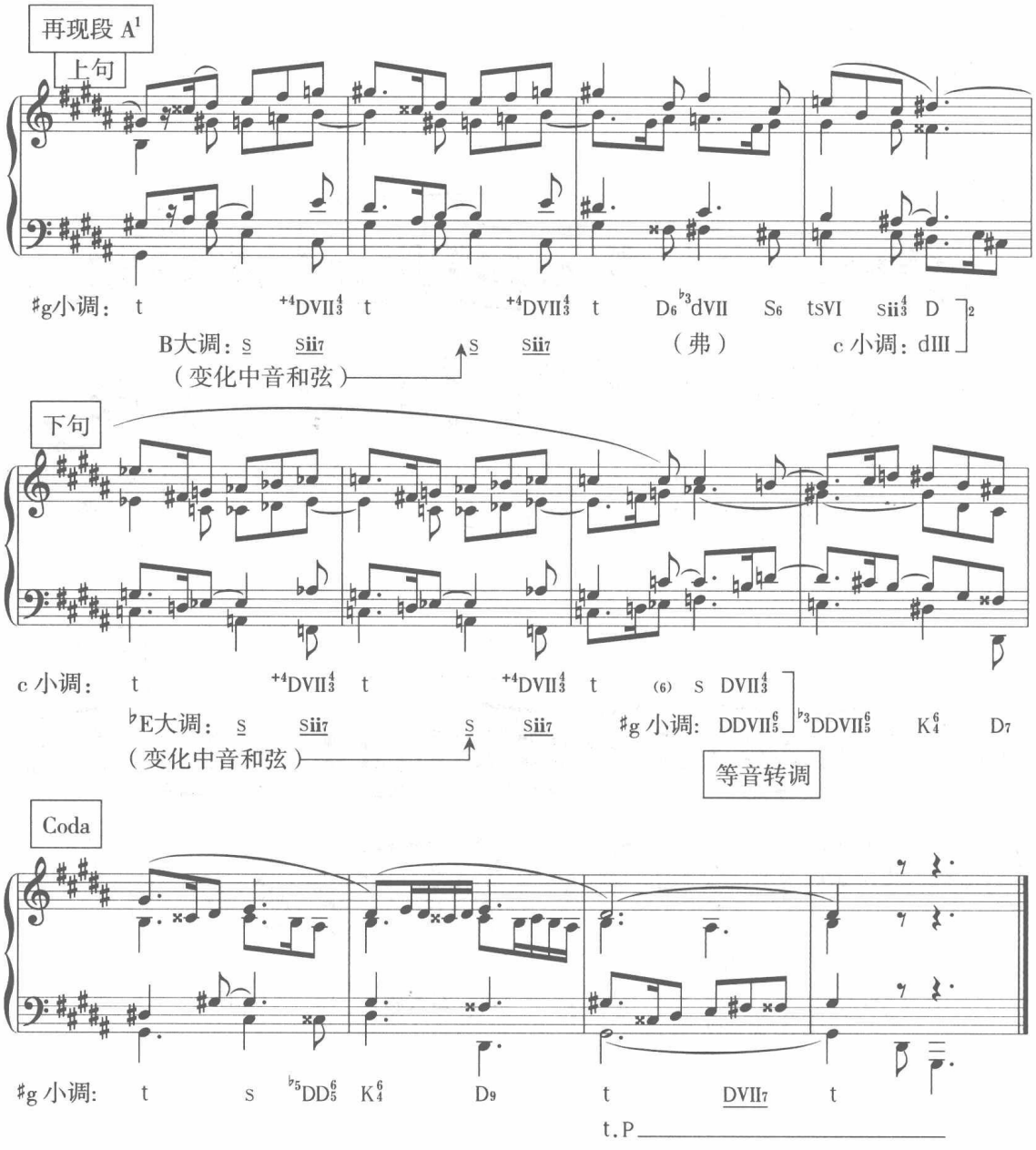
调式渗透之十种基本终止式

调式名称	基本终止式	调式渗透情况
（1）自然大调（伊奥尼亚）	T—S—D—T	大调 3/3
（2）和声大调	T—s—D—T	大调 2/3 小调 1/3
（3）旋律大调	T—s—d—T	大调 1/3 小调 2/3
（4）混合利底亚	T—S—d—T	大调 2/3 小调 1/3
（5）里底亚	T—$^{\sharp 3}$Ⅱ（D/D）—D—T	大调 4/3（强化大调）
（6）自然小调（爱奥尼亚）	t—s—d—t	小调 3/3
（7）和声小调	t—s—D—t	小调 2/3 大调 1/3
（8）旋律小调	t—S—D—t	小调 2/3 大调 1/3
（9）多利亚	t—S—d—t	大调 1/3 小调 2/3
（10）弗里几亚	t—s—$^{\flat 3}$dⅶ（s/s）—t	小调 4/3（强化小调）

下面是一道配和声举例：

例 14-364





上例是一道单一主题展开的单三部曲式结构，A 段为两句平行结构的乐段，但在调性布局上有三度中音对置处理，上句在 ♯g 小调半终止收在 D 上，下句从 e 小调（下大三度）开始转调到 G 大调。B 段的写法，在低音的线性和声的处理上，有两种典型的和声图式进行如下：

标记方案（一）	G大调：T－(7)－D7/S　　D2/S－D7/Sii－Sii－K64－D7/Sii b 小调：　　♭3DDVII65－t64－♭3DDVII7　　♯g 小调：♭3DDVII7－K64－D7－t
标记方案（二）	D大调：S－(7)－♯1Sii65－TSvi64－♯1Sii7－DD7 G大调：D7/Sii－Sii－K64－D7/Sii ♯g 小调：♭3DDVII7－K64－D7－t

上图和声图式与其相对应的谱例，见例 14–364（第 9—12 小节）或例 12–305。

再现段在调性布局上同样有三度中音对置处理，上句在♯g 小调半终止收在 D 上，下句从 c 小调（上大三度）开始，最后转回到 ♯g 小调。此外，首尾两段的开头采用的平行交替和弦形成的意外进行很有特点：t —（sii$_{7//}$）t 。下面将结构图式列举如下：

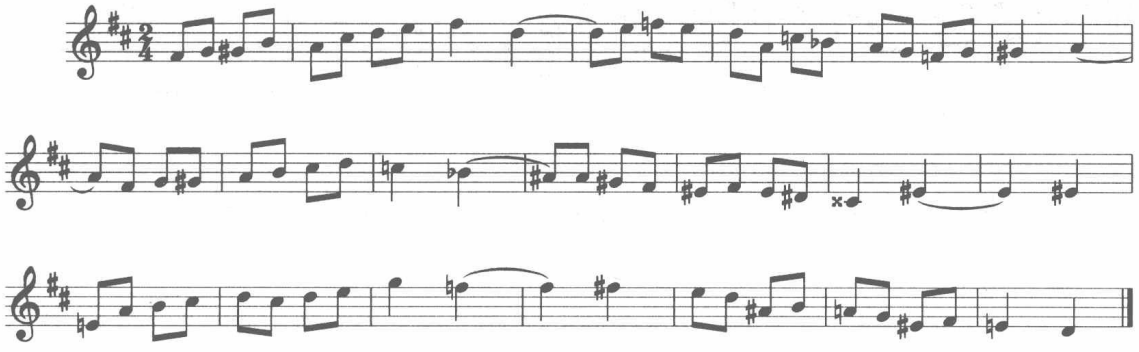
单三部曲式

A	B	A^1	Coda
	（引伸型对比）		
上句　下句	一句	上句	下句
4 + 4	4	4 + 4	4
♯g — e — G	G — ♯g	♯g — c — ♯g	♯g

练习十四

一、完成下列旋律的四部和声写作

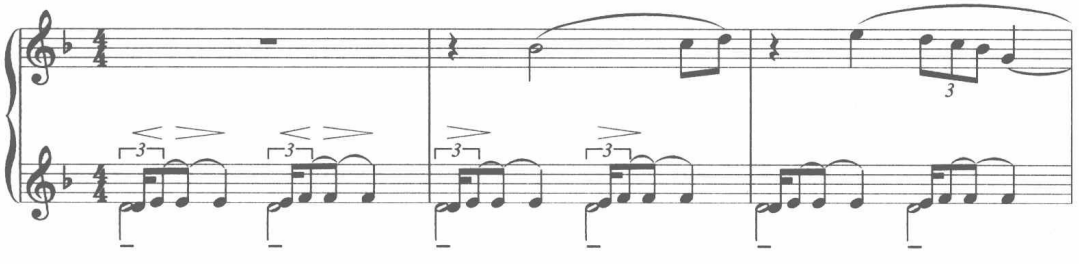
要求：首先进行四部和声骨架的写作，然后进行对位化处理。

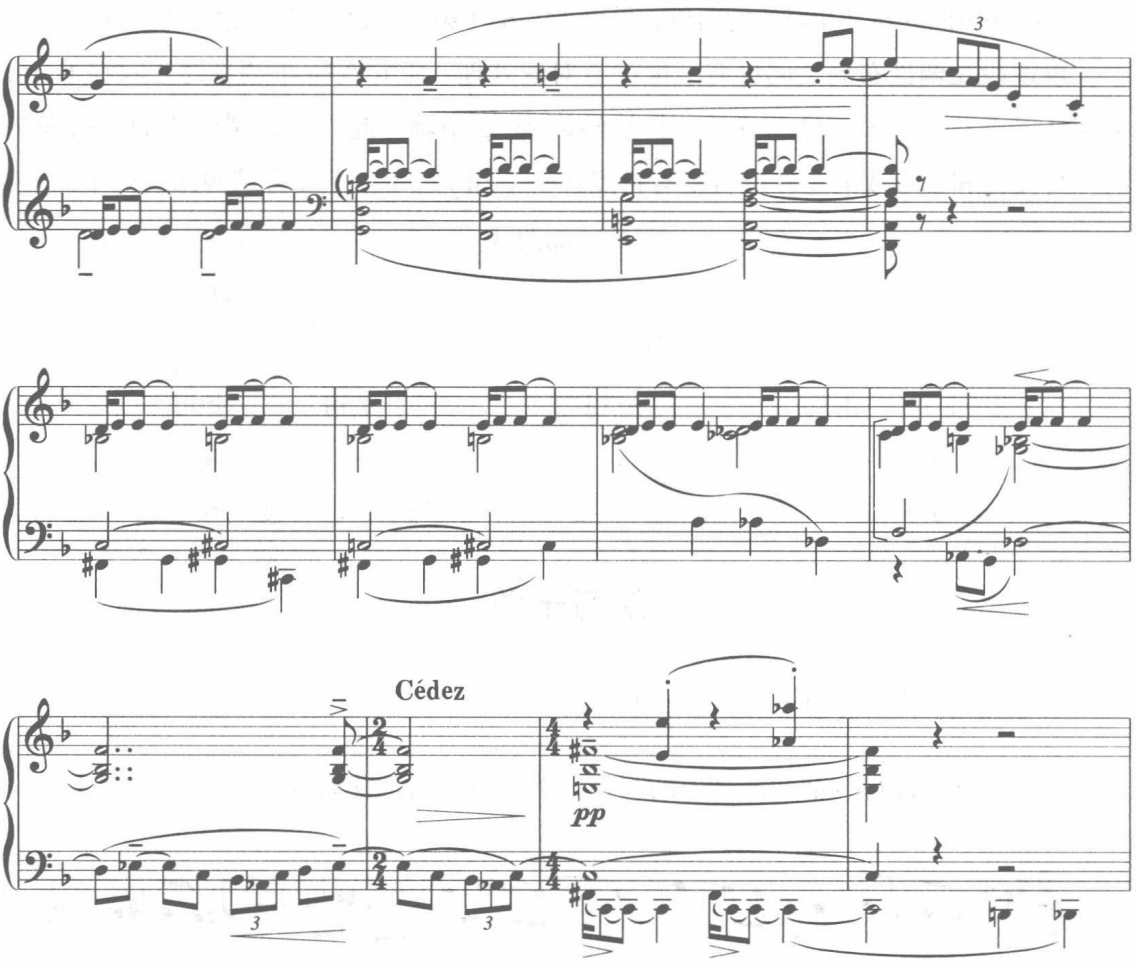


二、分析下列作品，说出其和声手法

例 14–365

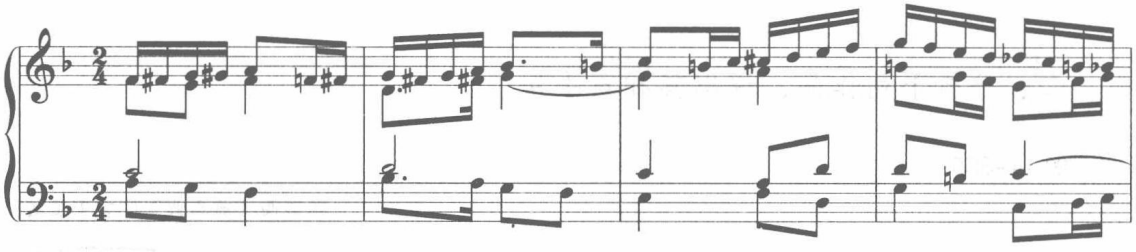
德彪西《前奏曲》（“雪中足迹”）





三、把下面的第一乐句扩展成乐段，然后再发展成单三部曲式结构

例 14–366



第十五章
中音对置与三度循环

一、概　　述

19世纪后半叶（浪漫主义后期），作曲家为了摆脱古典主义时期大小调和声体系的束缚，开始有目的地尝试各种不同风格的创作手法，从中古调式开始，至后来的各种人工音阶的采用，进行了各种多元化风格的创作尝试。这时期体现在和声方面的现象就是大量的调式交替进行，而现象的背后体现的是音乐价值取向在发生改变。

古典主义时期的和声特征是功能性大于色彩性，采用四五度关系的和弦连接多于三六度和弦连接，而浪漫主义后期的作法则恰恰相反，强调色彩性和声进行，三六度关系的和弦连接多于四五度和弦连接，变格进行多于正格进行。内容虽然与古典传统大小调和声是一脉相承，但所突出、所强调表达的东西，有时与古典主义时期相比较而言，常常是反其道而行之。如：古典主义时期强调正格进行（D—T）、强调骨架音级（Ⅰ、Ⅳ、Ⅴ）；浪漫主义时期强调变格进行（S—T）、强调色彩音级（Ⅲ、Ⅵ、Ⅶ）等。

有的书将此种现象称之为“改良主义”或“宫廷政变”[①]，它并未从根本上动摇大小调和声的统治基础。这时期产生了各种各样的和声手法，如：调性游移与等音转调、中音对置与三度循环、极音对置与重中音循环、线性和声与平行进行、复合调式与复合调性等等。

关于中音的概念很早就有，指介乎于主音与属音或主音与下属音之间的音。而变化中音的概念则是在浪漫主义后期才出现。

本章内容是以下四方面内容的继续：1. 转调模进的继续。2. 意外进行的继续。3. 调式交替的继续（平行交替、混合交替）。4. 转调方式的继续（通过交替和弦的转调）。

---

① 高为杰：《音乐名作赏析》，吉林音像出版社，2002年，第136页。

二、定义及基本特征

在第五章中，我们曾介绍过近现代时期的调性远近划分情况。其中，中音关系的和弦有 8 个（见第五章“调性远近关系划分与二级关系转调”），下面具体介绍如下：

1. 定义：中音对置——是将自然音级中的中音和弦，通过半音化改变，形成典型的调式交替和弦，这种主和弦与变化了的中音和弦之间的连接，称为中音对置（自然关系的中音和弦称为连接）。三度循环——是指这种对置（等距离关系）的连续进行（或连续复制）所形成的循环状态，如 C—$^{\flat}$A—E—C。（注意：D_7—T 这种用法也曾被无限制的复制形成各种离调现象。）

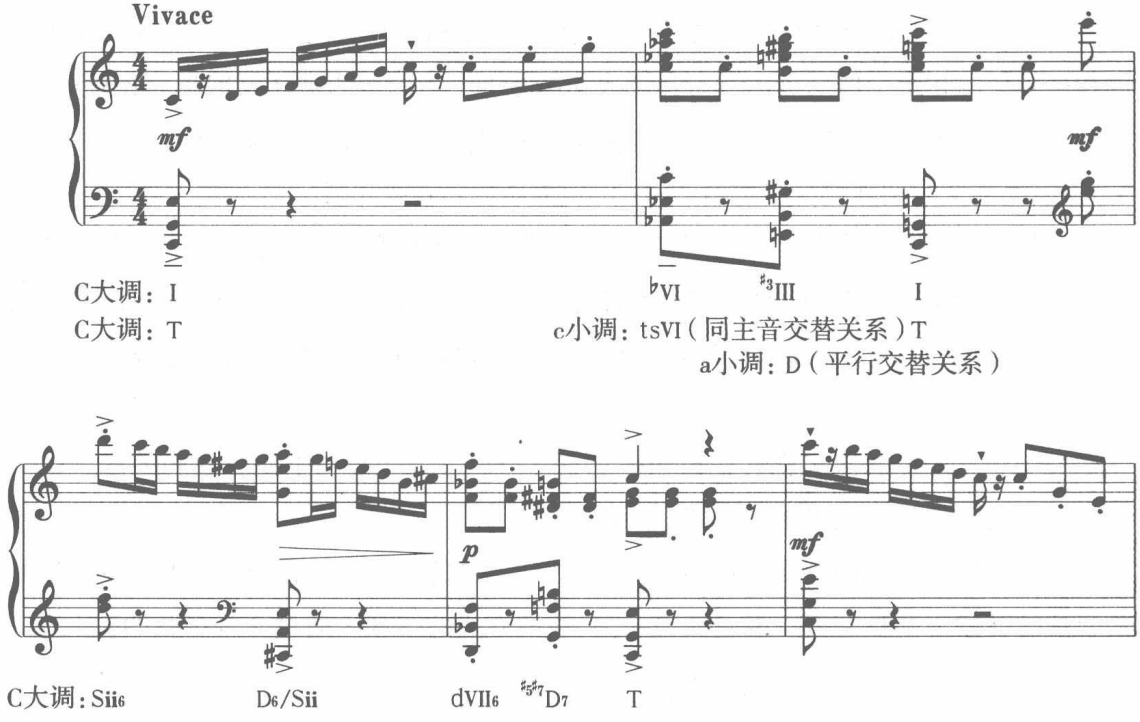
2. 基本特征：包括两方面的内容——范围及用法。

① 范围：共 8 个调性或和弦。包括：自然音阶中的上下中音和弦、同主音交替产生的上下中音和弦（变化中音和弦）、平行交替产生的上下中音交替和弦（变化中音和弦）、混合交替产生的上下中音交替和弦（变化中音和弦）。

② 用法：用华萃康的说法，叫“单插入”与“调插入”，即：这 8 个和弦既可以以和弦连接的方式出现，也可以以调性对置的方式出现，而且都可以在结构内部出现。（注意：意外进行那章中的内部对置为意外进行，外部对置为换调，这里则是将两种用法，统统用在结构内部来使用。）

例 15–367

普罗科菲耶夫《罗密欧与朱丽叶》之“少女朱丽叶”



这是在结构内部上进行“单插入”式的中音对置（三度循环）用法。上例的第二行第 2 小节第二个和弦为“普罗科菲耶夫和弦”（$^{\sharp5\sharp7}D_7$），它是由$^{\sharp3\sharp5}D\text{Ⅶ}_6$与 D_7 复合而成。

下面分析的是里姆斯基 – 科萨科夫《安塔尔》例 9–231。

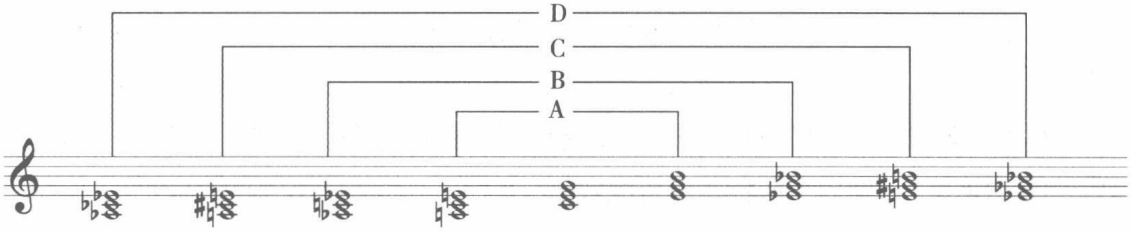
该例是在结构内部上进行“调插入”式的中音对置（三度循环）用法。

以上两例分别从和弦对置与调性对置的用法进行对“单插入”与“调插入”加以说明。

三、中音关系和弦的产生与三度连锁现象的历史演变

1. 中音关系和弦的产生：

中音关系和弦的产生及分类表（大调）：

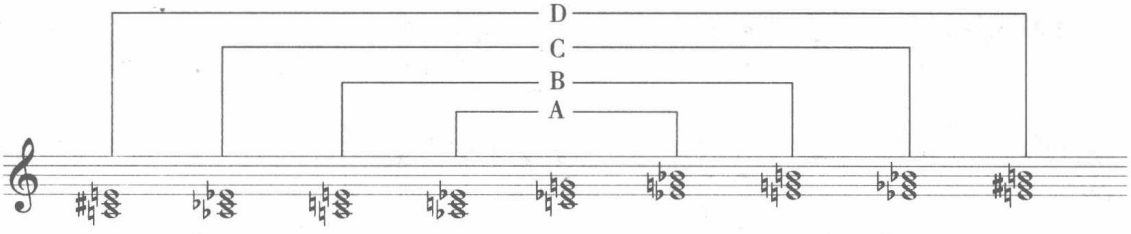


C大调：$^{\flat}$E:s　a:T　c:tsVI　C:TSvi　T　C:DTiii　c:dtIII　a:D　$^{\flat}$E:t

产生于：（混合）（平行）（同主音）　（同主音）（平行）（混合）

上面图表的 A——自然关系的上、下中音和弦；B——同主音交替产生的上、下变化中音和弦；C——平行交替产生的上、下变化中音和弦；D——混合交替产生的上、下变化中音和弦。

中音关系和弦的产生及分类表（小调）：



c小调：a:T　$^{\flat}$E:s　C:TSvi　c:tsVI　t　c:dtIII　C:DTiii　$^{\flat}$E:t　a:D

产生于：（混合）（平行）（同主音）　（同主音）（平行）（混合）

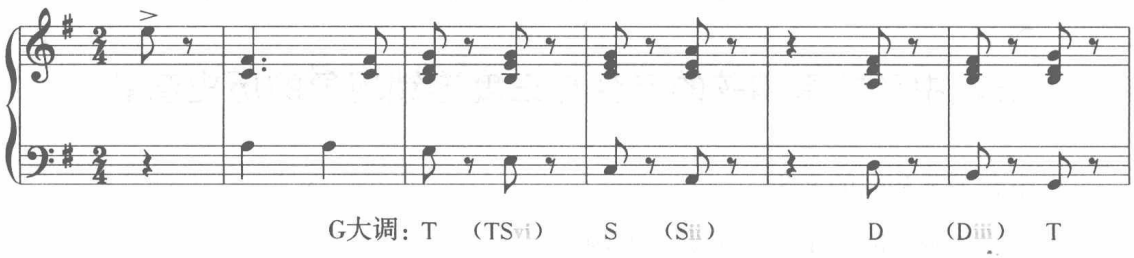
2. 三度循环（三度连锁）现象的历史演变。在古典主义时期，由于强调力度性的功能进行，将调性的主要支柱性功能界定为 T、S、D（简称一个中心两个基本点），而上下中音和弦（TSvi 与 DTiii）基本不用或只是以替代正三和弦的面目出现。浪漫主义后期作品中，为了表达复杂的情感，寻求和声色彩的多样性与和声序进的微妙变

化，赋予中音关系（即根音之间为三度关系）的和弦以新的生命，成为至今许多中外作曲家所喜爱的和声语汇之一。

其过程分为三个阶段：①最初的三度连锁进行现象，起源于自然音阶的三度下行（简称C、a、F、d、G、e、C）或复式功能圈进行。如下例：

例 15-368

柴科夫斯基《杜鹃》

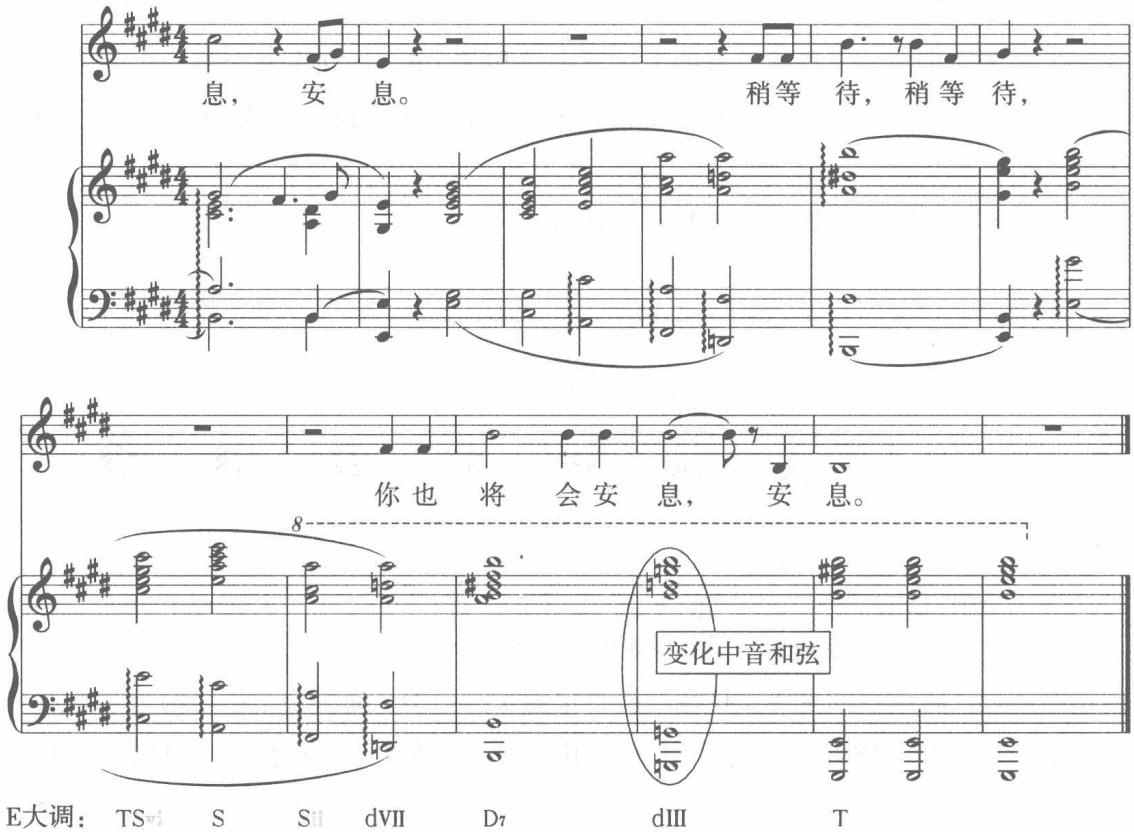


我们把上例的副三和弦用括号标注，可以看出明显的T—S—D—T这样典型的和声图示。

② 由于调式交替和弦的运用形成变化中音和弦的现象。如T—ts Ⅵ—s—$^{\flat 1}$s Ⅱ—dⅦ—D—dⅢ—T。例如李斯特《山峦沉寂》：

例 15-369

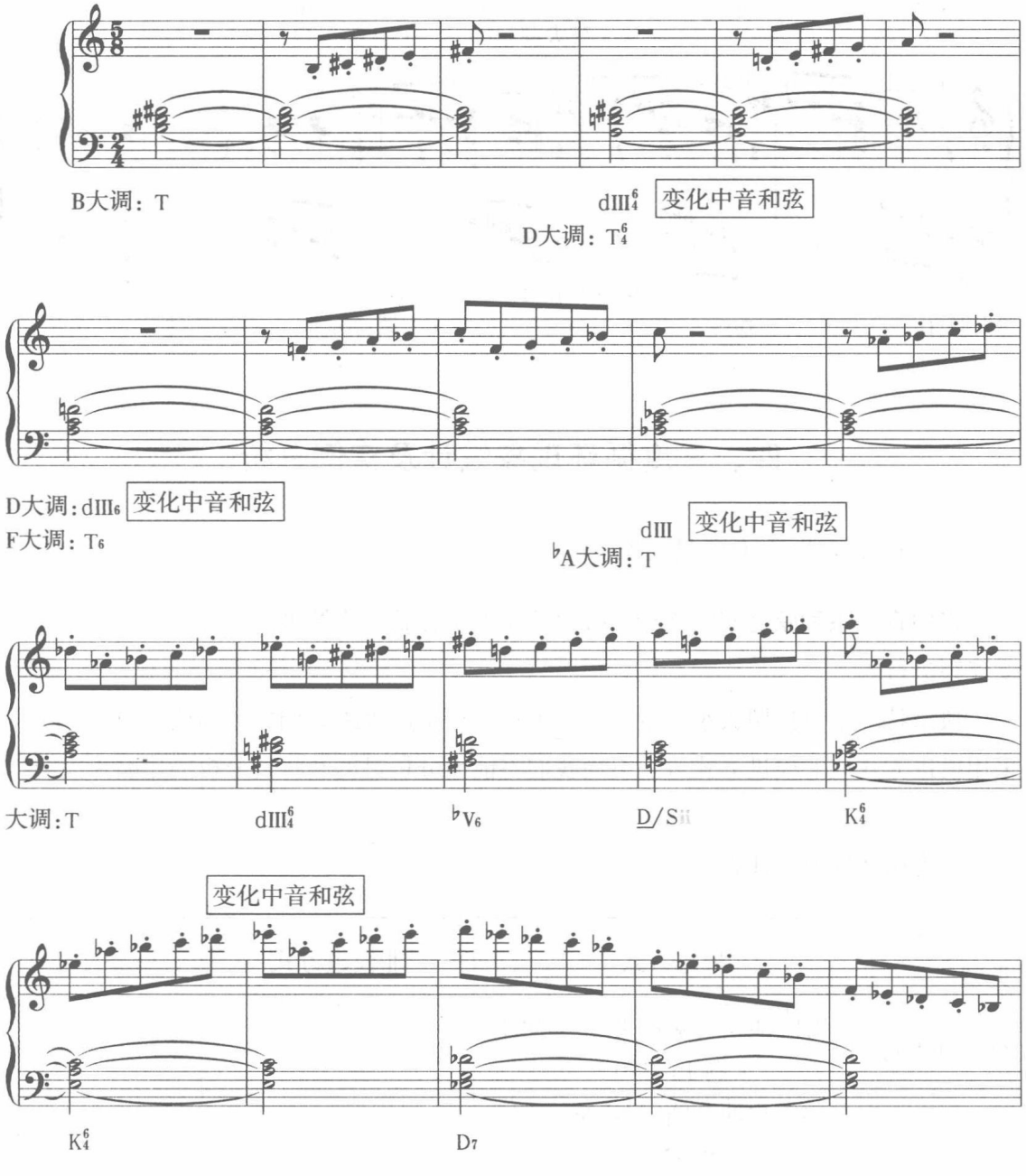
李斯特《山峦沉寂》



③ 最后形成我们现在讲的等距离“三度连锁”或“三度循环”现象。如前面介绍的两例（普罗科菲耶夫《罗密欧与朱丽叶》之“少女朱丽叶”及里姆斯基－科萨科夫《安塔尔》）。下面我们从调性的角度来分析一下里姆斯基－科萨科夫《萨特阔》中的片段。

例 15-370

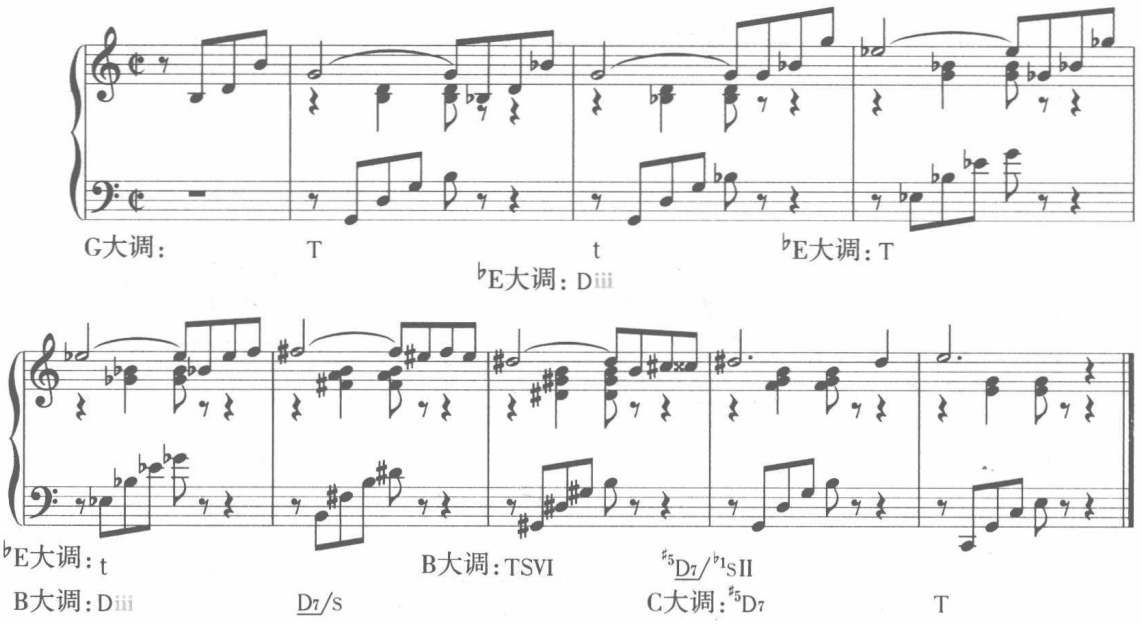
里姆斯基-科萨科夫《萨特阔》



上例在调性布局上呈现 B—D—F—$^{\flat}$A—B 小三度连锁现象。

例 15–371

沈一鸣《和声学新编》谱例



四、三度循环现象统计及实例分析

（一）三度循环（三度连锁）现象

将中音关系和弦之间的连接，按照等距离均分状态连续进行，形成大三度或小三度连锁进行。

典型特征：可按照大小三度上行或下行；可采用等距离调性布局或和弦并置；可采用模进方式或非模进方式等。下面我们将前面分析过的和将要分析的作品片段统计如下：

三度循环现象统计表

方法 / 类型	模进方式	非模进方式	备注
小三度上行	里姆斯基 – 科萨科夫《萨特阔》（例 15–370）		调性与调性之间
	肖邦《夜曲》Op.37，No.2（例 6–158）		调性与调性之间
		瓦格纳《罗恩格林》（例 14–354）	调性与调性之间

小三度下行		格里格《晨景》（例15–372）	调性与调性之间
	鲍罗丁《伊戈尔王》（例9–240）		调性与调性之间
大三度上行	李斯特《爱之梦》第三首（例9–222）		调性与调性之间
大三度下行	沈一鸣《和声书例》（例15–371）		调性与调性之间
	里姆斯基－科萨科夫《安塔尔》（例9–231）		调性与调性之间
		普罗科菲耶夫《罗密欧与朱丽叶》之“少女朱丽叶”（例15–367）	和弦与和弦之间

（二）三度循环（三度连锁）现象的实例分析

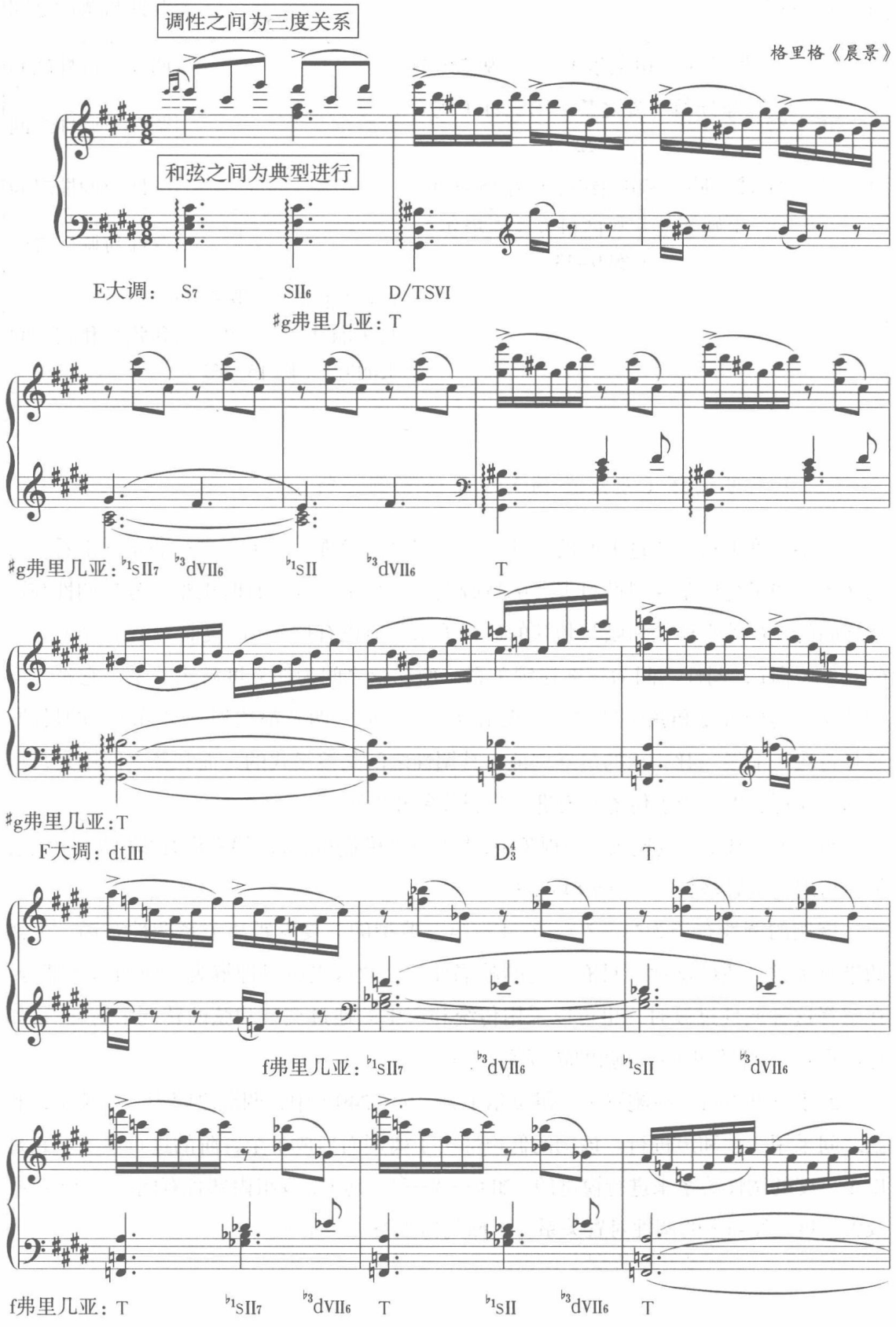
1. 小三度上行。通过上面的统计比较我们可以发现：从和声进行的角度来看，有的例子，如里姆斯基－科萨科夫《萨特阔》、《安塔尔》等，有时很难区分是调性与调性之间的进行关系还是和弦与和弦的进行关系。但也有像肖邦《夜曲》Op.37，No.2（例6–158）那样，调性之间为三度连锁关系，而和弦之间为四五度解决关系，它将三度调性循环与四五度和弦序进循环有机结合起来，而且两者都达到了“循环”的目的。这是古典与浪漫一脉相承的最好例证，其调性之间是浪漫式的，而和弦之间则是古典式的，在写法上运用了传统的模进、分裂等展开手法。

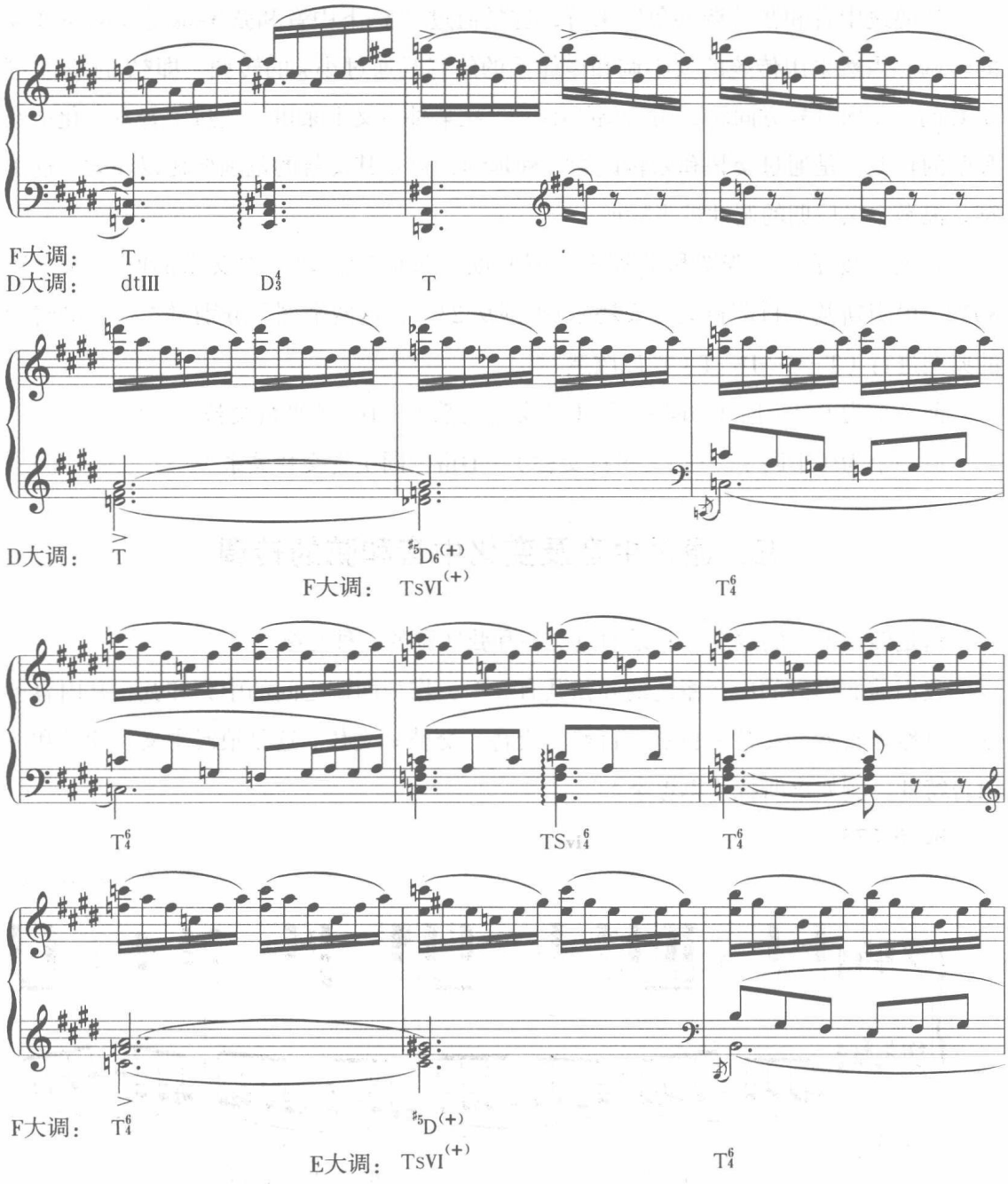
在三度循环（三度连锁）的现象中，大部分是模进写法，但偶而也有非模进式写法，如瓦格纳《罗恩格林》。见例14–353。

该例的调性布局为$^{\flat}$A—$^{\flat}$C—D—F—$^{\flat}$A，典型的三度等距离关系调性布局。上例的带有主题性质的旋律，具有一定的歌唱性，因此这里可以理解为乐曲的呈示部分。在解释这种调性过渡时，也可以采用传统和声中的通过交替和弦的转调来解释。（如通过小s、ts Ⅵ及同主音和弦的转调等等。）

2. 小三度下行。在鲍罗丁《伊戈尔王》（例9–240）中，调性之间为三度关系，和弦之间采用线性和声进行。该例的低声部由于离调而形成了全音阶的进行模式。它是以小三度的调性关系来进行模进的，如C—A—$^{\sharp}$f。其中，音组内部含有同中音（C–$^{\sharp}$c）及大三度（$^{\sharp}$c–a）的调性对置关系。下面是格里格《晨景》：

例 15-372


调性之间为三度关系
格里格《晨景》
和弦之间为典型进行
E大调： S7 SII6 D/TSVI
♯g弗里几亚：T
♯g弗里几亚：♭1sII7 ♭3dVII6 ♭1sII ♭3dVII6 T
♯g弗里几亚：T
F大调：dtIII D43 T
f弗里几亚：♭1sII7 ♭3dVII6 ♭1sII ♭3dVII6
f弗里几亚：T ♭1sII7 ♭3dVII6 T ♭1sII ♭3dVII6 T



3. 大三度上行。例如李斯特《爱之梦》第三首(例 9–222)。在调性方面为三度关系，在和弦与和弦之间则为变格进行。这是典型的浪漫主义时期的作品。从模进的动机构成方面是采用变格进行：s—T。从模进的调性移位方式来看，是采用三度循环的方式：♭A—C—E—♭A（大三度循环——浪漫主义特征）。

从调性过渡的方式来看，是采用角宫互换的道理。即♭A 大调的角音等于 C 大调的宫音作为共同音来进行过渡的。

从通过中音和弦转调的角度来看，这是通过♭A 的下中音和弦 Ts_{VI6} 等于 C 的小 s_6 的转调。当然采用传统的大小调和声体系的解释是通过小 s 的转调。即♭A 的 Ts_{VI6} 等于 C 的 s_6（向升号方向转，用后调的小 s）。从某种意义上来讲，通过中音及变化中音和弦的转调，是通过交替和弦转调的一种延续，只是其交替的范围要比以往大。这正符合浪漫主义后期的调性扩张特征。

4. 大三度下行。普罗科菲耶夫《罗密欧与朱丽叶》之“少女朱丽叶”（例 15–367）、里姆斯基 – 科萨科夫《安塔尔》（例 9–231），这两个例子分别对古典主义时期的典型进行（T—S—D—T）加以改造。

前一个为 C 大调：T—tsⅥ（同主音交替关系）—D//（平行交替）—T

后一个为♯f 小调：t —$s_{6//}$（平行交替）—Diii（同主音交替关系）— t

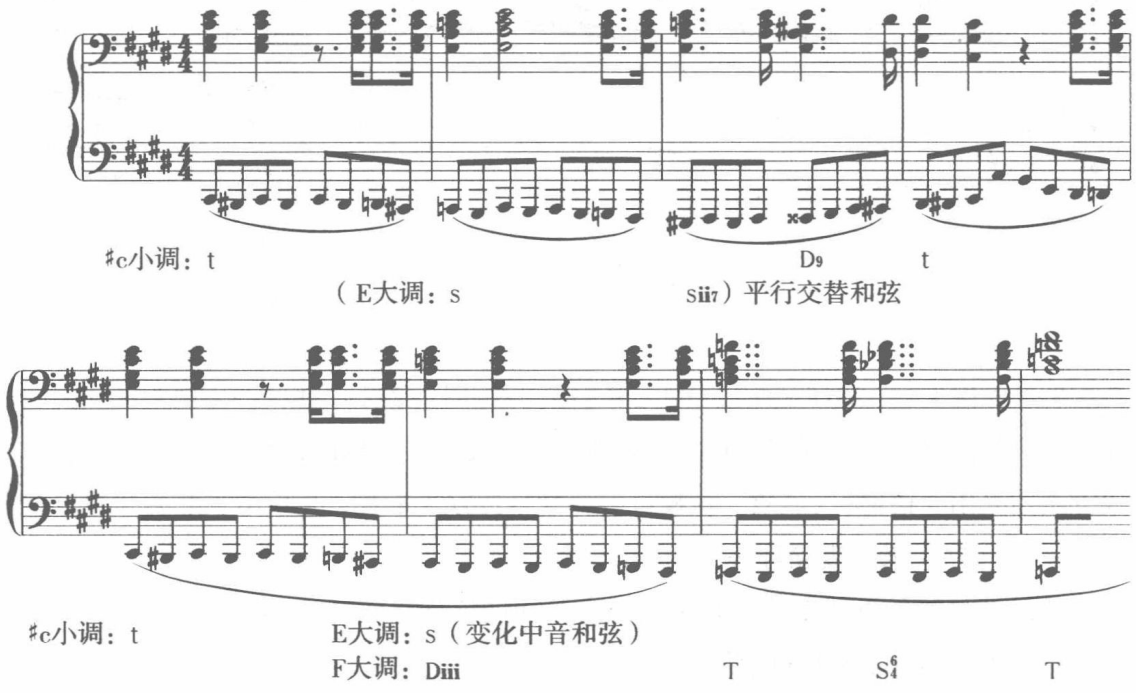
五、通过中音及变化中音和弦的转调

这是转调方式的改变，它是通过交替和弦转调的一种延续。

我们前面列举的中音系统的和弦共有 8 个，作为两调之间的中介和弦，其内容包括：自然 = 自然、交替 = 自然、自然 = 交替、交替 = 交替。这是浪漫主义后期的和声语言特征。例如李斯特《思想家》：

例 15–373

李斯特《思想家》



上例第一行的五个和弦中，除两头采用的主和弦之外，中间的两个和弦则来自平行交替调（E 大调）的小 s 与小 s ii $_7$，这种用法在浪漫主义后期的作品中很常见。

再举一个通过变化中音和弦的转调。例如普罗科菲耶夫《彼得与狼》（前面列举过），该例是著名的交响童话《彼得与狼》主题片段，和声手法新颖独特，具有新古典主义的典型和声语言特征。

开始在 C 大调呈示的主题，通过下中音和弦（ tS$_{VI}$ ）离调到 $^{\flat}$E 大调（通过变格进行）。下句则从 $^{\flat}$E 开始，通过 T 等于 G 大调的 tS$_{VI}$（后调下中音和弦）回到 G 大调，收在 T 上，之后它又等于 C 大调的 D $_{(7)}$，这样又回到了 C 大调。

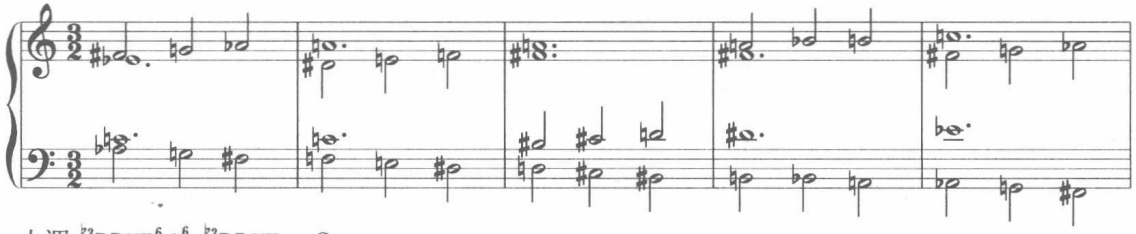
这种转调的运用，在概念上已将转调与对置很难区分了。可以这么说：转调中有对置，对置中有转调。因为调式交替本身是建立在对置的基础上。

六、线性和声中的三度循环现象

这种现象也称为相距小三度关系的各调内含有两个变重属（下属）和弦的进行。[①] 美国音乐理论家斯蒂凡·库斯特卡在其所著《调性和声及 20 世纪音乐概述》一书中，称这种现象为欧姆尼巴斯（omunibus，综合的意思）[②]

例 15–374

玛克西莫夫《键盘和声》题例



c小调：$^{\flat3}$DDVII$^{6}_{5}$ t$^{6}_{4}$ $^{\flat3}$DDVII$_7$ S$_7$

a小调：$^{\flat3}$DDVII$^{6}_{5}$ t$^{6}_{4}$ $^{\flat3}$DDVII$_7$ S$_7$

$^{\sharp}$f小调：$^{\flat3}$DDVII$^{6}_{5}$ t$^{6}_{4}$ $^{\flat3}$DDVII$_7$ S$_7$

$^{\sharp}$d小调：$^{\flat3}$DDVII$^{6}_{5}$ t$^{6}_{4}$ $^{\flat3}$DDVII$_7$ S$_7$

E大调：$^{\sharp1}$Sii$^{6}_{5}$ vi$^{6}_{4}$ $^{\sharp1}$Sii$_7$ DD$_7$

c小调：$^{\flat3}$DDVII$^{6}_{5}$ t$^{6}_{4}$ $^{\flat3}$DDVII$_7$

C大调：$^{\sharp1}$Sii$^{6}_{5}$ vi$^{6}_{4}$ $^{\sharp1}$Sii$_7$ DD$_7$

A大调：$^{\sharp1}$Sii$^{6}_{5}$ vi$^{6}_{4}$ $^{\sharp1}$Sii$_7$ DD$_7$

$^{\sharp}$F大调：$^{\sharp1}$Sii$^{6}_{5}$ vi$^{6}_{4}$ $^{\sharp1}$Sii$_7$ DD$_7$

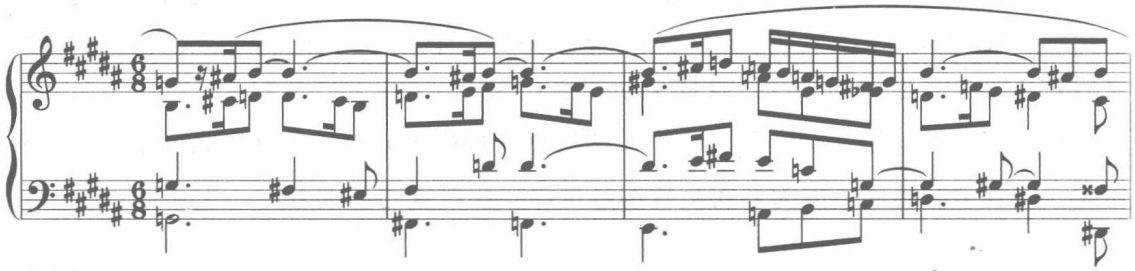
$^{\flat}$E大调：$^{\sharp1}$Sii$^{6}_{5}$ vi$^{6}_{4}$ $^{\sharp1}$Sii$_7$

① 玛克西莫夫著，孙静云译：《键盘和声》音乐出版社，1956 年，第 12 页。

② 在《调性和声及 20 世纪音乐概述》（斯蒂凡·库斯特卡、多萝西·佩恩著，杜晓十译）一书中，将这种和声语汇称之为“欧姆尼巴斯”（omnibus，综合的意思）。

① 从声部进行角度来看，这是线性化和声进行。②从混合交替或中音对置的角度来看，这是采用混合交替或中音调性对置的典型进行，调性上呈小三度连锁进行（浪漫主义后期的和声特征）。③从等音转调的角度来看，这是属于“前调的交替和弦 = 后调的变和弦”，或“前调离调和弦 = 后调的变和弦”类型的转调方式，即前调的 S_7= 后调的$^{\flat 3}$DD Ⅶ$^{6}_{5}$，或前调的 DD_7= 后调的$^{\sharp 1}$s ii^{6}_{5}。

例 15–375



前面分析的肖邦《前奏曲》Op.28，No.17（例 9–236），也是运用这种典型的转调现象。首先通过模进到达本例片段 D 大调的 D_7/S，再通过一系列半音化进行 D_2/S—D_7/S ii，这个和弦通过等音处理进行到$^{\flat}$E 大调的 K$^{6}_{4}$。

七、简单介绍旋宫转调与三度循环的关系

在我国民族五声调式中，有一种转调方法叫旋宫转调，这是在以往的传统民族五声调式中，旋宫转调即以宫音（调式主音）的变换而形成的转调现象。

如宫音的位置可以是十二个半音中的任何一个。“旋宫”指调性（主音音高位置）的改变，即通过移动宫音的音高位置，所形成的调性变化。“转调”指调式（音阶式样）的改变，即通过“旋宫”来达到“转调”（调式不同）的目的。

调——在这里既含有调性，也含有调式的意思。它与现存的西方大小调和声的调性对置及调式交替有许多相似之处。

如在旋宫转调中又分不旋宫转调、旋宫转调。

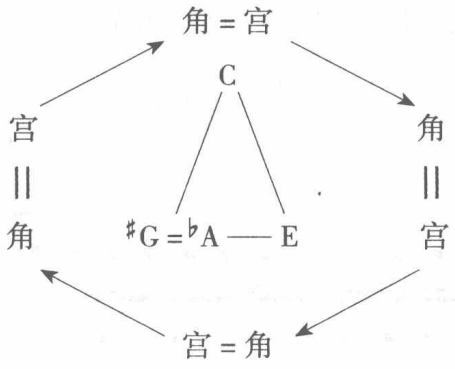
不旋宫转调——指同宫系统的调式变化，如 C 宫—G 徵。相当于西方大小调时期的音列相同主音不同的调式交替（平行交替）。

旋宫转调——指既有调性又有调式方面的变化。相当于西方大小调时期的主音不同音列不同的调式交替（混合交替）。

在各种旋宫转调的现象中，通常以大三度的宫角关系互换而形成的典型转调现象，

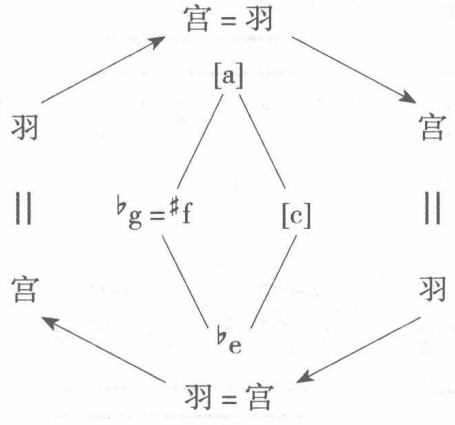
它与本章讲的三度循环具有异曲同宫之妙。如下图：

宫角互换图：[①]



在上图中，如果采用顺时针的变化方式为角宫互换，适用于大三度上行循环。例如李斯特《爱之梦》第三首（前面列举过）。如果采用逆时针的变化方式为宫角互换，适用于大三度下行循环。例如里姆斯基－科萨科夫《安塔尔》（前面列举过）。

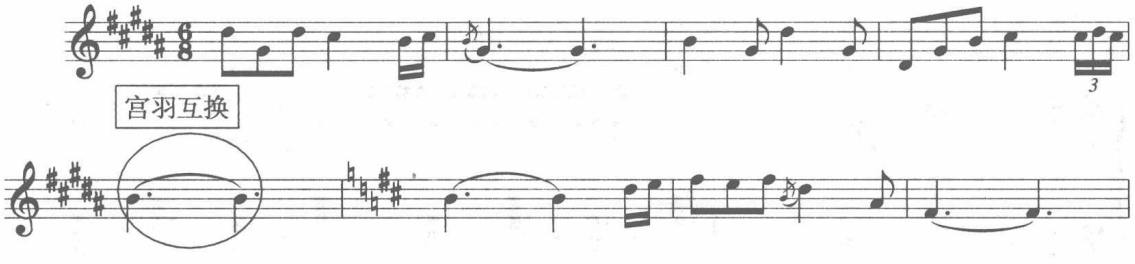
宫羽互换图：



在上图中，如果采用顺时针的变化方式为宫羽互换，适用于小三度上行循环。如果采用逆时针的变化方式为羽宫互换，适用于小三度下行循环。例如大型舞蹈史诗《东方红》中的《情深谊长》。

例 15–376

《情深谊长》音乐片段（选自大型舞蹈史诗《东方红》）



在自然音体系中，中音和弦是由 DTiii 与 TSvi 构成。在半音体系的和声中，建立在

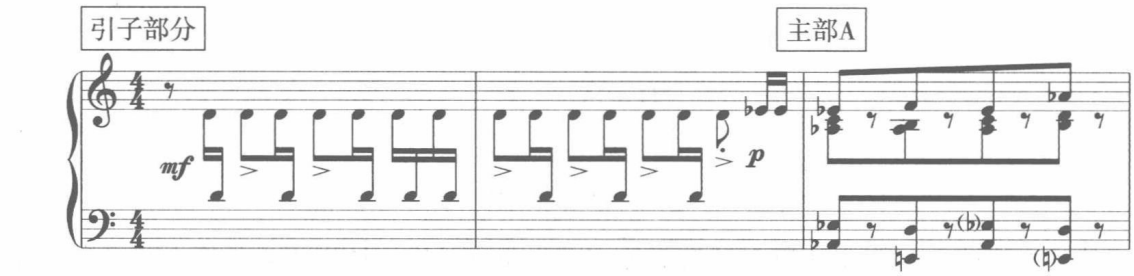
① 此图参考了童忠良《近现代和声的功能网》（人民音乐出版社，1984 年）中的相关内容。

同主音交替与平行交替及混合交替基础上形成的各种变化中音和弦形成的等距离的调性之间的布局关系，与大三度的宫角互换及小三度的宫羽互换有一定的相似之处。

最后分析一首带有中音对置三度循环风格的作品。

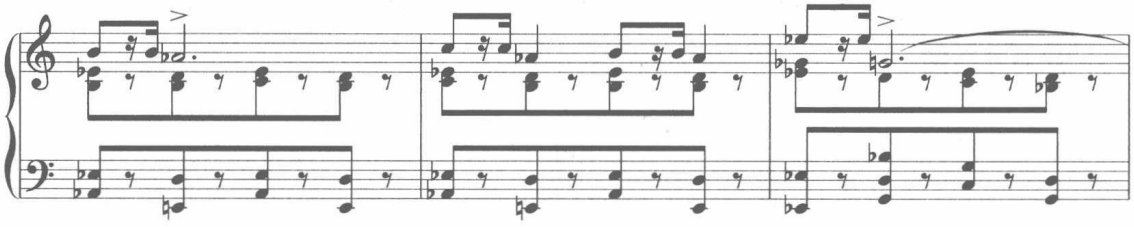
例 15-377

普罗科菲耶夫《进行曲》（选自舞剧《三个橘子的爱情》）



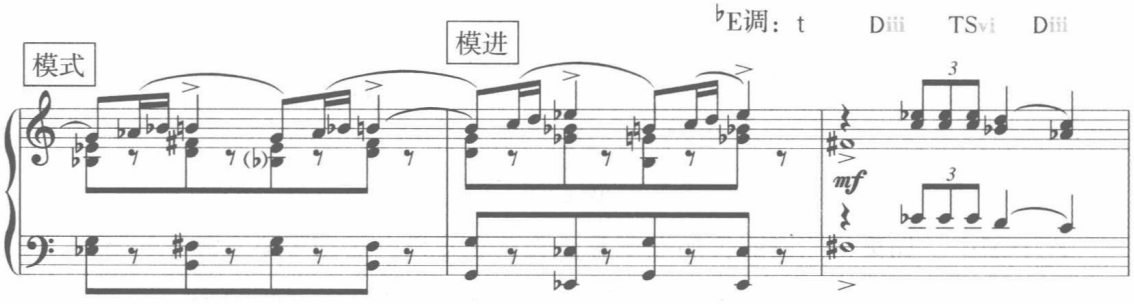
♭A交替大小调：T （$^{\flat 3}$DDVII$^{6}_{5}$）T $^{\flat 3}$DDVII$^{6}_{5}$

（辅助式进行）



♭A调：t $^{\flat 3}$DDVII$^{6}_{5}$ T $^{\flat 3}$DDVII$^{6}_{5}$ T $^{\flat 3}$DDVII$^{6}_{5}$ t $^{\flat 3}$DDVII$^{6}_{5}$ d

♭E调：t Diii TSvi Diii

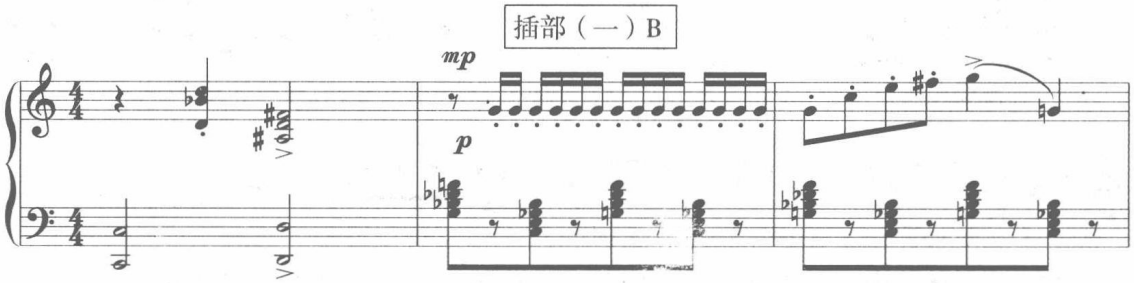


♭E调：T e调：d G调：T ♯g调：d G调：$^{\flat 3}$DVII$_{7}$

（同中音交替） （同中音交替）

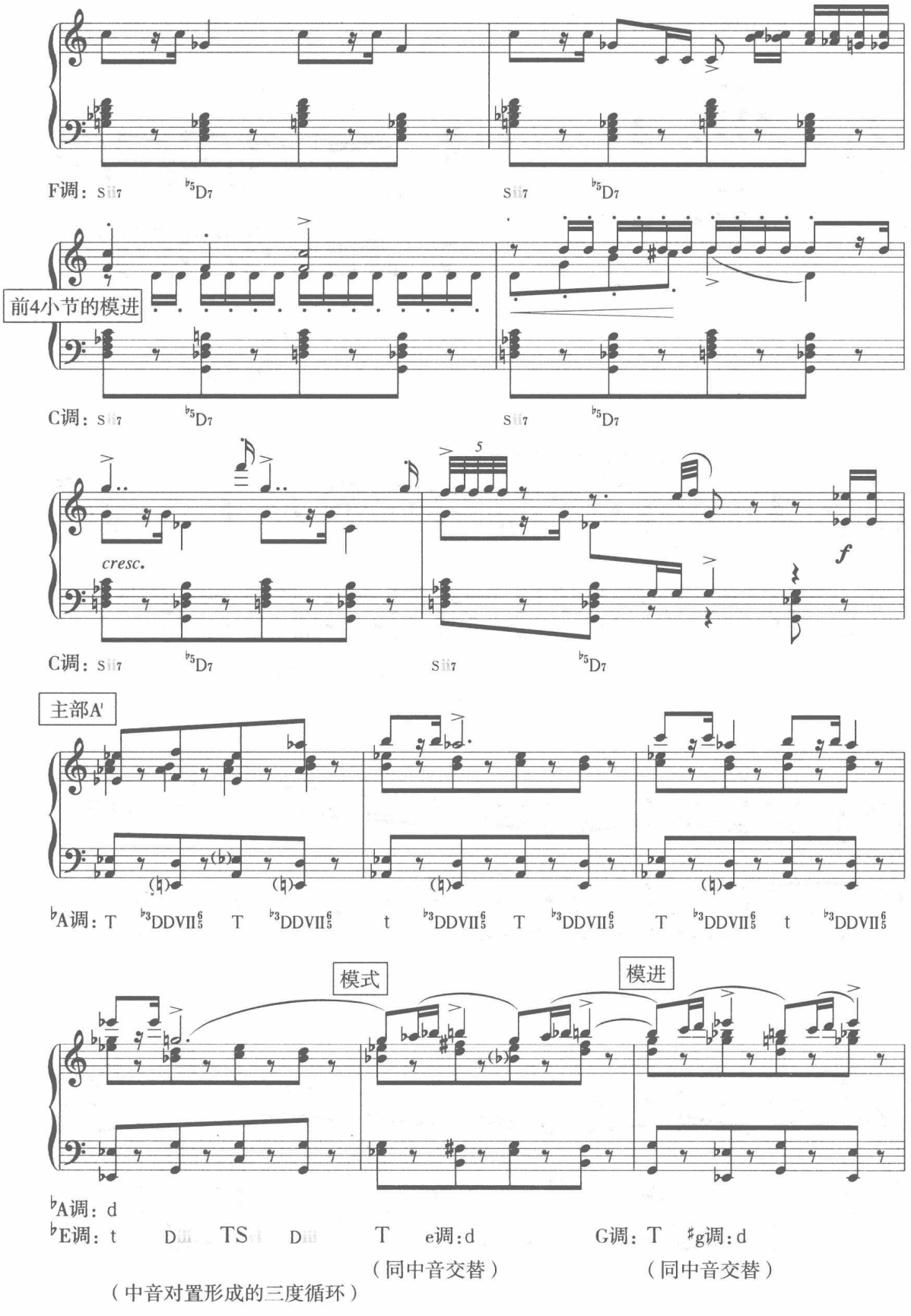
（中音对置形成的三度循环）

第一插部出现由小号吹奏的新音调。



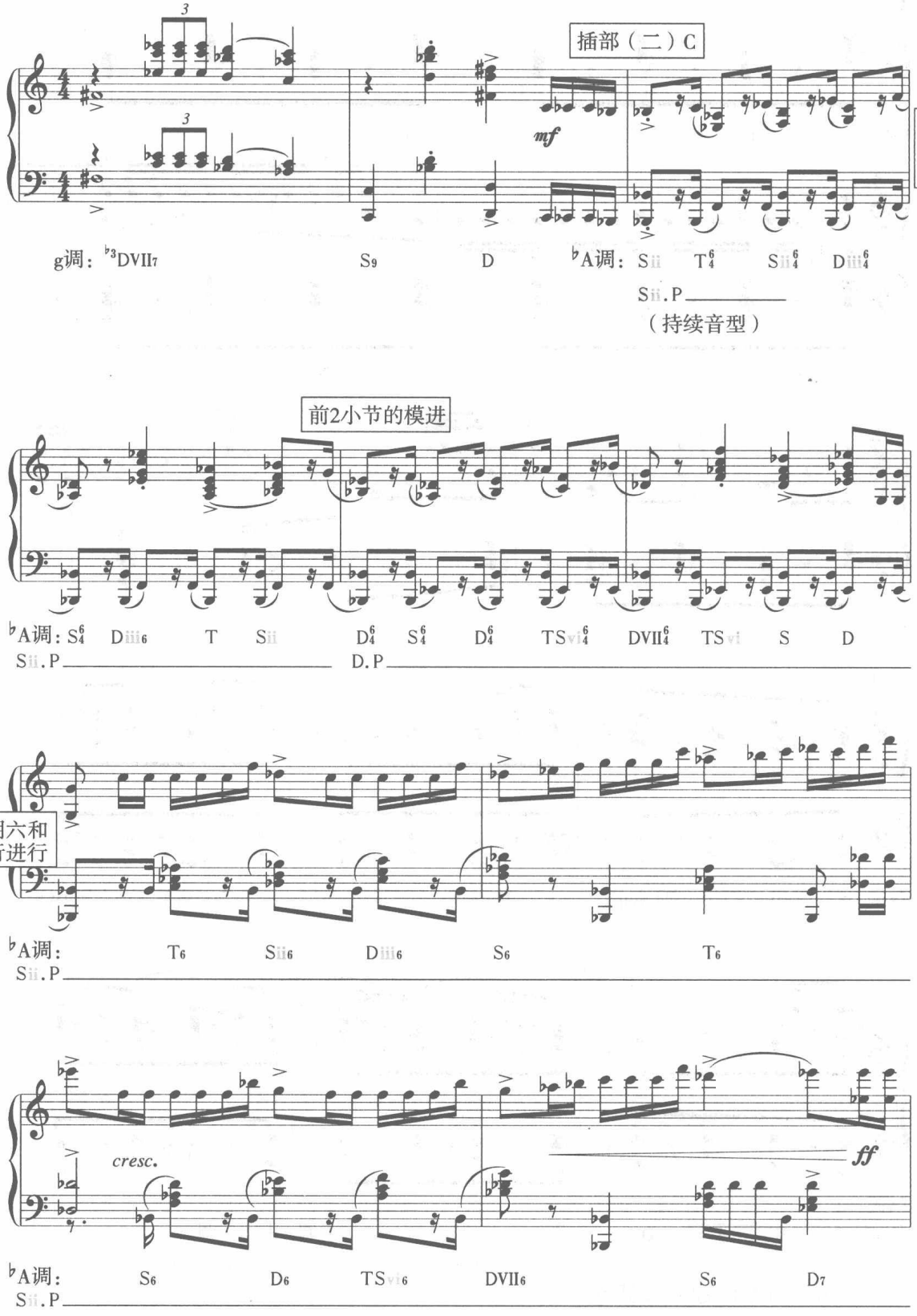
g调： S$_{9}$ D F调：sii$_{7}$ $^{\flat 5}$D$_{7}$ sii$_{7}$ $^{\flat 5}$D$_{7}$

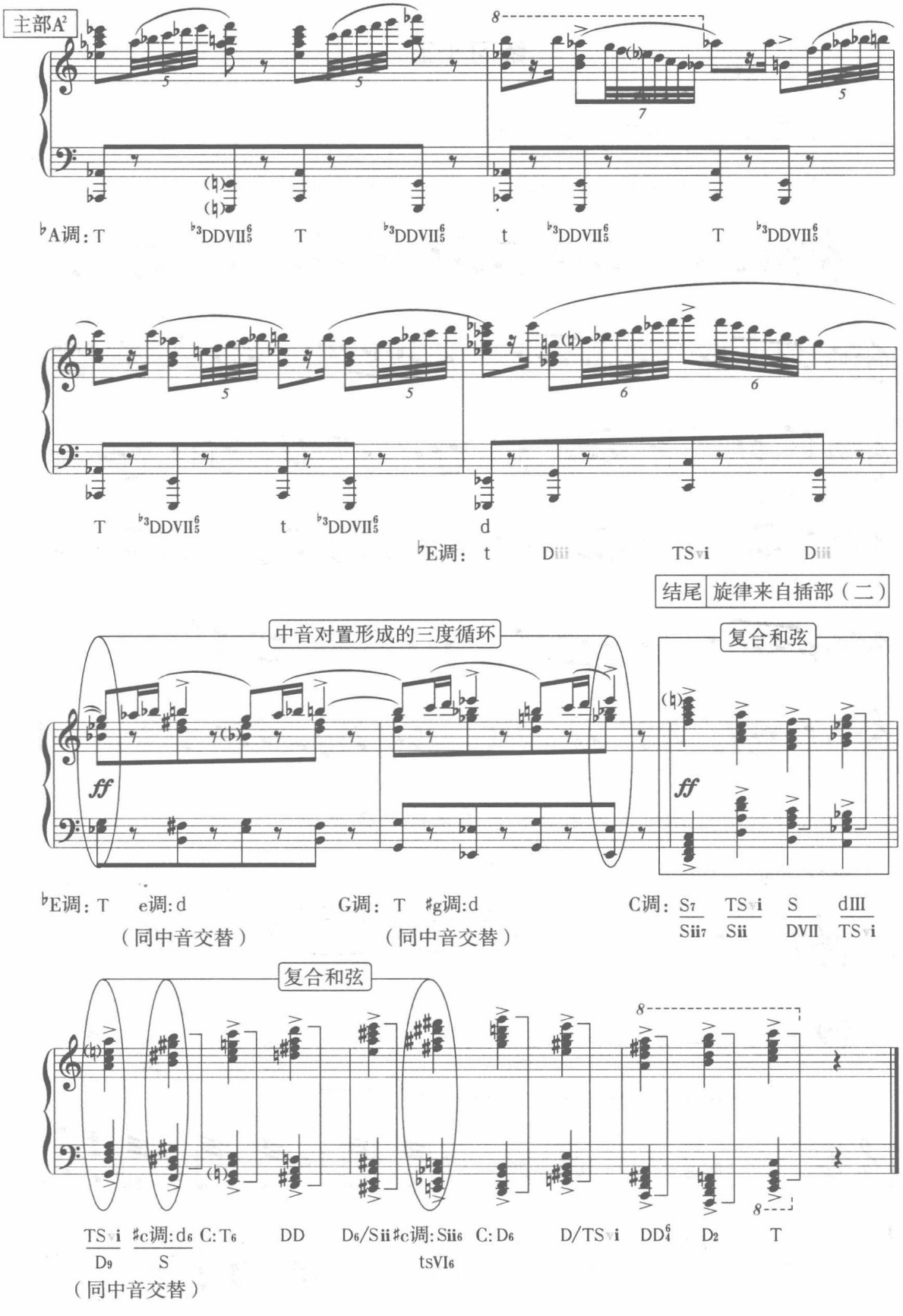
（意外进行g调：t =F调：SII ）



（中音对置形成的三度循环）

第二插部出现由弦乐奏出的新音调。

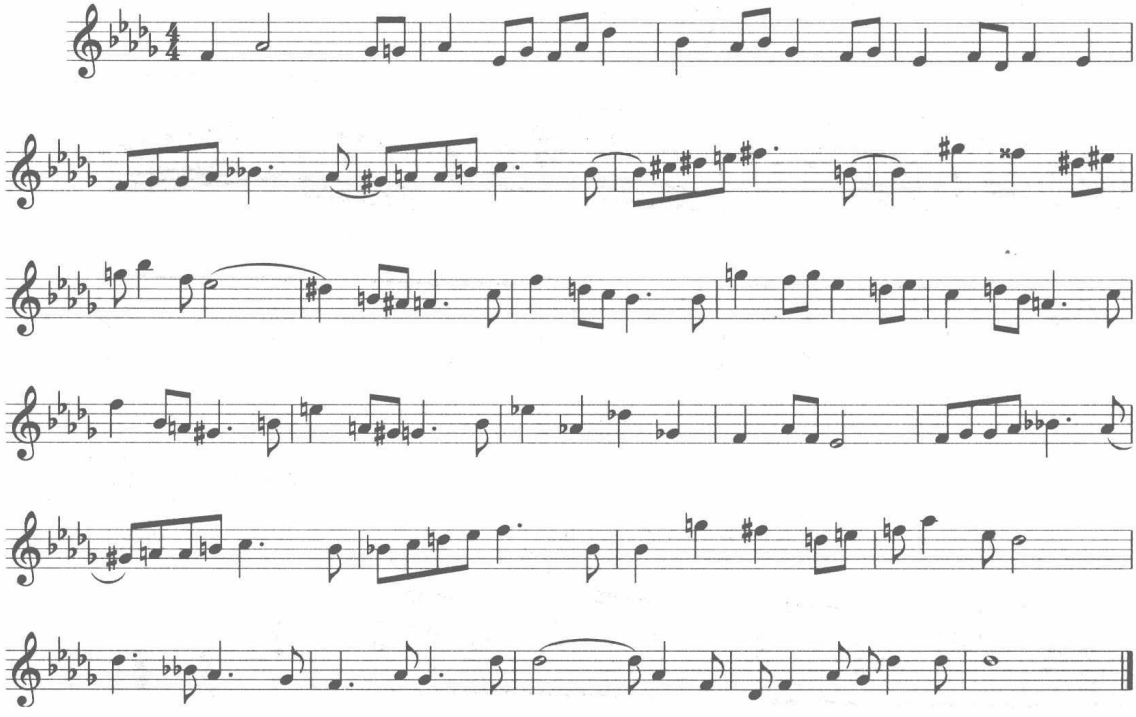



主部A²
♭A调：T ♭³DDVII⁶₅ T ♭³DDVII⁶₅ t ♭³DDVII⁶₅ T ♭³DDVII⁶₅
T ♭³DDVII⁶₅ t ♭³DDVII⁶₅ d
♭E调： t Diii TSvi Diii
结尾 旋律来自插部（二）
中音对置形成的三度循环
复合和弦
♭E调：T e调:d
（同中音交替）
G调： T ♯g调:d
（同中音交替）
C调： S₇ TSvi S dIII
Sii₇ Sii DVII TSvi
复合和弦
TSvi ♯c调:d₆ C:T₆ DD D₆/Sii ♯c调:Sii₆ C:D₆ D/TSvi DD⁶₄ D₂ T
D₉ S tsVI₆
（同中音交替）

练习十五

一、完成下列旋律的四部和声写作

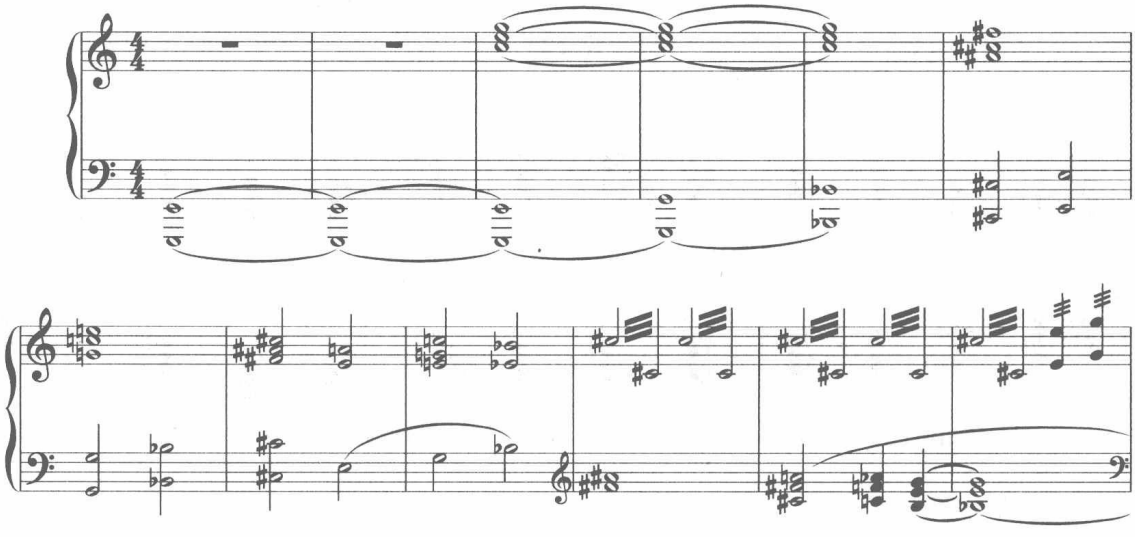
要求：首先进行四部和声骨架的写作，然后进行对位化处理。

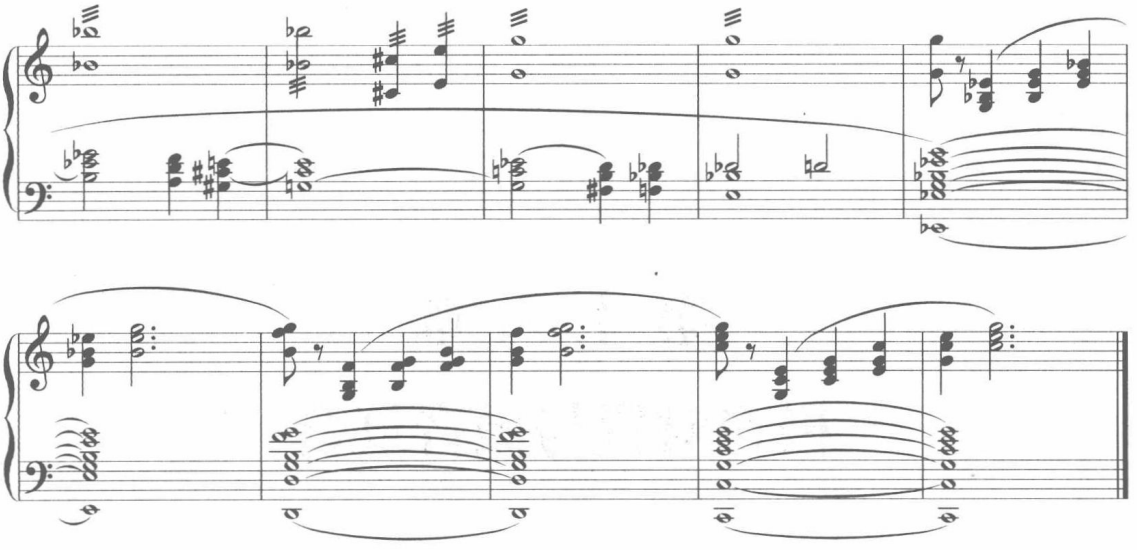


二、分析下列作品，说出其和声手法的具体类型

例 15–378

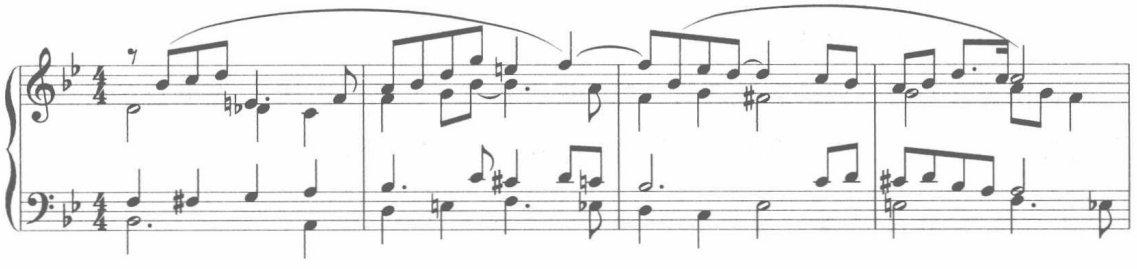
里姆斯基–科萨科夫《萨特阔》第二场





三、把下面的第一乐句扩展成乐段，然后再发展成单三部曲式结构

例 15–379



第十六章
极音对置与极音复合

一、概　　述

在上一章我们谈到中音对置，是19世纪后半叶（浪漫主义后期）作曲家喜爱的一种和声用法，本章讲的极音对置则是在中音对置基础上的进一步扩展，称为“重中音”——中音的中音对置。

运用极音对置形成的和弦进行，称为极音对置（在结构内部），所形成的终止式，称为极音终止式。这也是浪漫主义后期作曲家喜欢用的一种手法。

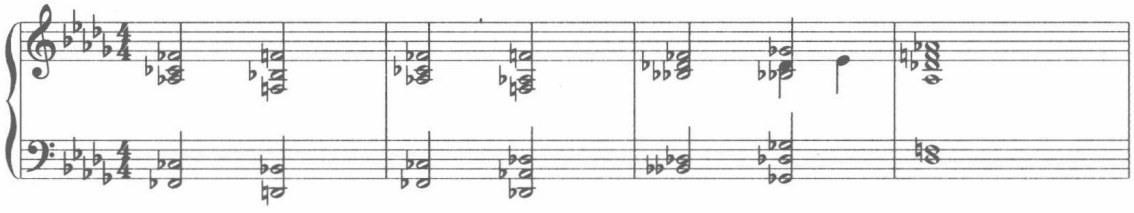
（一）名称的由来

在传统和声中，调性远近的划分将三全音之间的调性关系称为最远关系，这就像两极（南极与北极）之间的关系，所以称为极音对置。

极音对置是近现代作曲家喜欢采用的一种增四度关系的和声进行，以传统的角度来看，似乎是毫无关联的两个和弦进行对置使用，来冲破传统调性中的纯四五度关系为基础的功能体系和声特征。

例16-380

德沃夏克《自新大陆》第二乐章开头



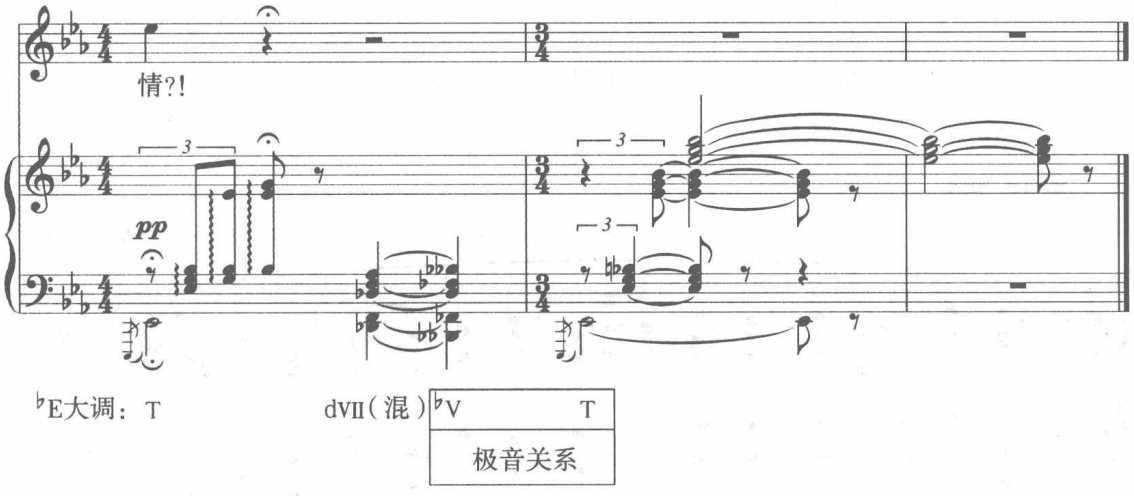
上例是第二乐章的开头（引子），承接了第一乐章的调性e小调，这里从E大调开始，

音乐带有葬礼进行曲的气氛。开头两个和弦便是极音对置。而 E 与♭D 之间的转调则是通过变化中音和弦 E：T =♭D：dt Ⅲ 转过去的。

将这种对置进行用在终止中，形成典型的极音终止。例如普契尼《为艺术，为爱情》中的结尾部分。

例 16-381

普契尼《为艺术，为爱情》结尾部分

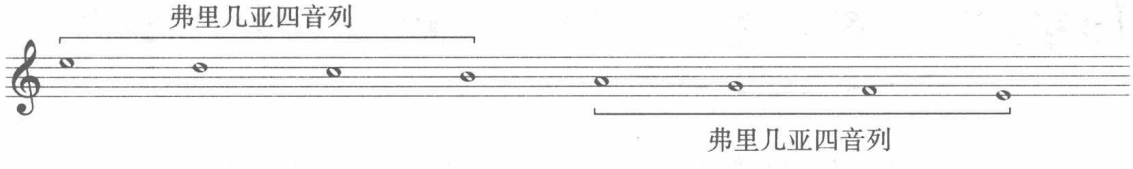


上例的终止中，T—dⅦ（混）可以看作是采用调式和声终止式，而在此基础上又进一步扩展到了♭Ⅴ［这个和弦也可以作为 tsⅥ /d Ⅶ（混）来看，也可能作为洛克里亚的♭Ⅴ］，这样♭Ⅴ（洛）—T 就形成了典型的极音终止现象。有关这方面的内容，在后面的章节中还有叙述。

（二）三全音地位的历史演变

1. 在古希腊调式时期，音阶的构成如流水，自上而下。音与音之间由于缺乏主音的概念，调式各音的相互关系是平等的。音阶的构成通常为两个四音列。如弗里几亚音阶是由两个大二度加一个小二度音程的四音列所构成，这样限制了三全音之间的直接对话。

例 16-382



2. 在中世纪，增四减五度音程或旋律被当时理论家视为“音乐中的魔鬼”——无论是音程还是旋律，在当时是被禁止使用的（从现存的奥尔加农及迪斯康都时期的多

声部音乐作品来看）。

3. 在大小调和声时期，由于听觉能力的提高，增四减五度音程成为不协和音程，必须加以解决。通过解决，可以增加调式的向心力、凝聚力、结构力以及音乐的推动力及表现力等作用。

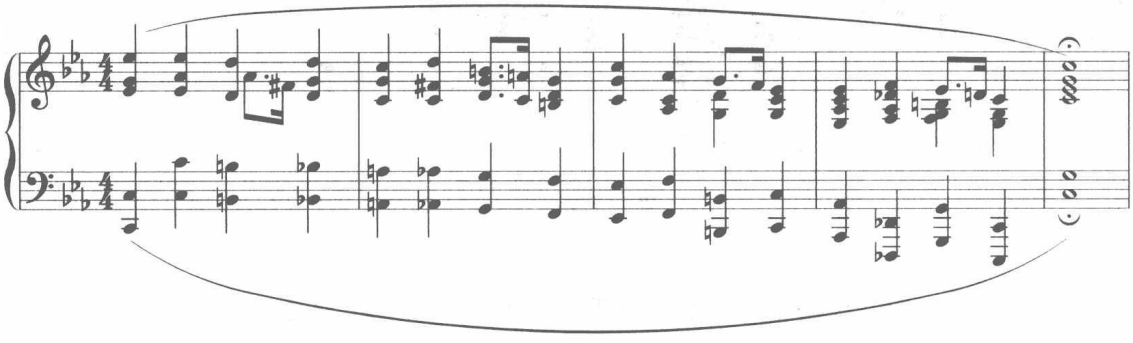
4. 在近现代和声时期，则是一种常见的现象。

（三）传统和声中的极音对置现象统计

1. 在古典大小调和声时期就有这种现象的存在，如$^{\flat 1}$s Ⅱ—D_7。见肖邦《前奏曲》（Op.28，No.20）。

例 16-383

肖　邦《前奏曲》Op.28，No.20

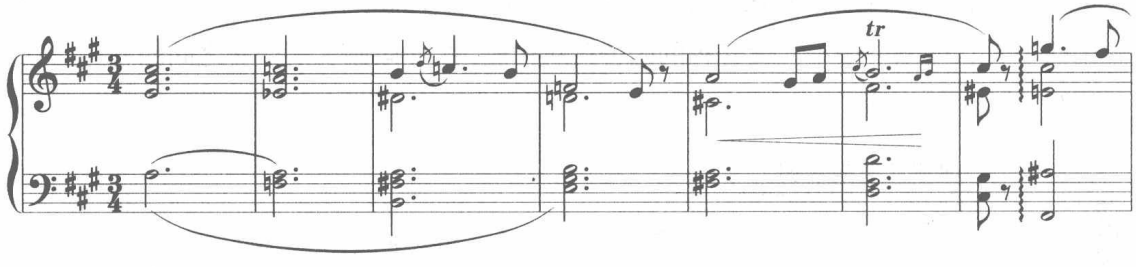


该例是肖邦前奏曲的第 20 首，其结构很短小。由于乐曲的气氛肃穆，有如葬礼进行曲。因此在$^{\flat 1}$S Ⅱ—D 的连接中，有功能性的典型特征，即$^{\flat 1}$s Ⅱ是替代 S ii 出现的，这也是调性扩张的一个特征（同级替代）。

2. 在浪漫主义时期，就有 $D_7/^{\flat 1}$s Ⅱ—D_7/D 这样的进行。

例 16-384

李斯特《第二钢琴协奏曲》

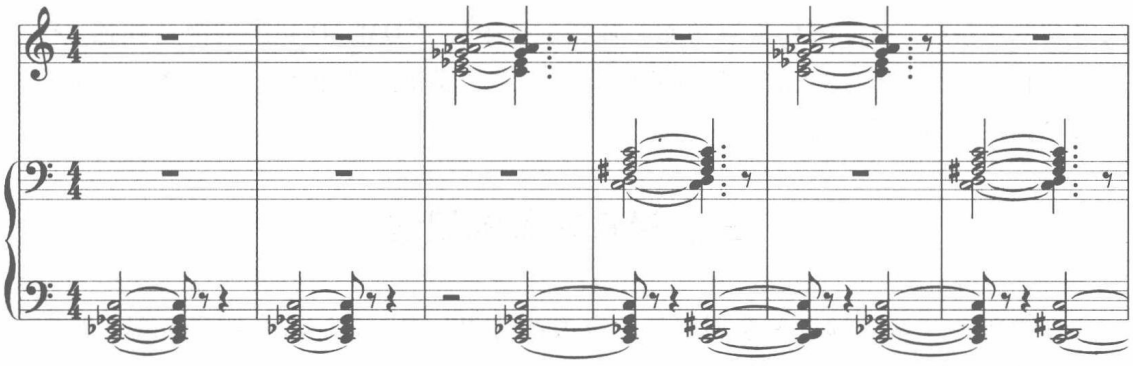


3. 在浪漫主义后期$^{\flat 3}$DD Ⅶ$^{6}_{5}$ 与 DD$^{4}_{3}$ 之间的连接中，从大小七和弦的性质来看，这也是两个根音相距三全音关系的极音对置。例如里姆斯基－科萨科夫《天方夜谭》第一乐章（例 9-232）。

4. 在近现代的某些作品中，直接采用三全音关系的极音对置成为一种主要表现手法。

例 16–385

穆索尔斯基《鲍里斯·戈都诺夫》



上例是穆索尔斯基歌剧《鲍里斯·戈都诺夫》序幕第二场开始的著名的音乐片段，是用音响艺术描写教堂钟声的典型范例。它很好地烘托了庄严、宏伟的宗教气氛。这段音乐就是采用两个极音关系的 D_7 和弦所进行的对置。

二、定义及基本特征

（一）定　义

将传统和声中的三全音关系的调或和弦直接对置，形成的一种典型和声进行，叫极音并置。有关名称的由来及理论基础，我们前面已经有所叙述。

（二）基本特征

1. 既可以采用调与调之间的并置连接（调插入），也可以采用和弦与和弦之间的并置连接（单插入）。例如李斯特《第二钢琴协奏曲》（例 16–383），它属于色彩性和声用法。

2. 既可以出现在结构内部——极音对置，也可以出现在终止式方面——极音终止。

此外，还可以出现在乐段与乐段之间、乐句与乐句、乐节与乐节之间，这是在结构位置方面的特征。

（三）极音和弦的功能属性

两种可能都有，既是属功能，也可能是下属功能。

在童忠良《近现代和声的功能网》中，将这种现象称之为“双属相通”（双属合一）。按照近现代和声的功能理论观点，调性扩张到重同名调时，其高位大调（$\sharp$C 大调）的 S 与低位大调（$\flat$C 大调）D 为同一个和弦，根据其用法来标记。如在德沃夏克《自新大陆》

第二乐章（例 16–380）开头中，可以参考传统和声中开头的变格进行用法。

我们可以看到与$^{\flat 1}$sⅡ（下属功能）相对应的和弦为$^{\sharp 3\,\sharp 5}$DⅦ（属功能）。这样，根据该和弦（极音和弦）的引入及用法的情况来看，一般凡在记谱中呈$\underline{^{\flat 1}\text{SⅡ}_6}$/S状态的极音和弦（$^{\flat}$D），可能解释为属功能。凡在记谱中呈$^{\sharp 3\,\sharp 5}\underline{\text{DⅦ}}$/D状态的极音和弦（$^{\sharp}$S），可以解释为下属功能。当然，也可能相反（根据双属相同的原则[①]）。总之，这是一种富有特性的近现代和声语言。

三、极音对置的用法

在第五章“调性远近关系划分与二级关系转调”中，我们曾介绍过近现代时期的调性远近划分情况，其中极音关系的和弦有两个——增四减五度的大小三和弦。

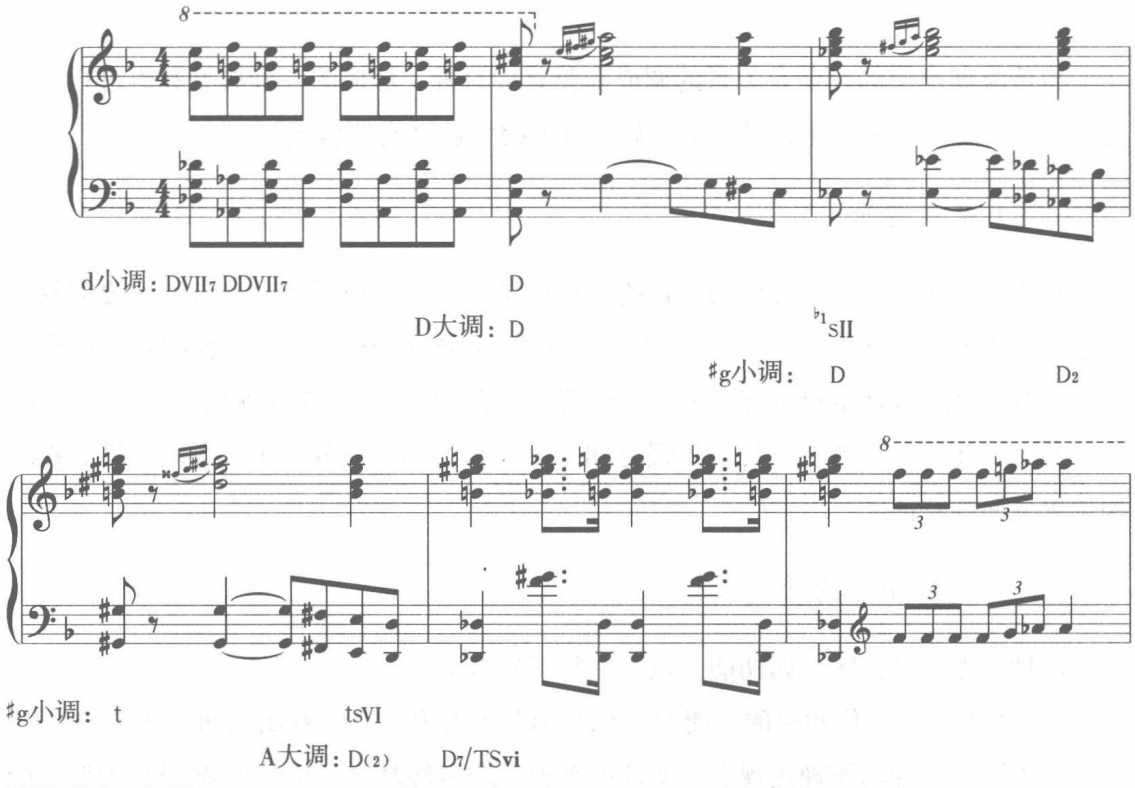
下面将极音对置用法具体介绍如下：

1. 从和声进行的角度来看，可以采用调与调之间的并置连接（调插入），也可以采用和弦与和弦之间的并置连接（单插入）方式进行连接。

① 调插入——出现在调与调之间的并置连接。例如柴科夫斯基《第四交响曲》第四乐章。

例 16–386

柴科夫斯基《第四交响曲》第四乐章



① 童忠良：《近现代和声的功能网》，人民音乐出版社，1984 年第 102 页。

上例从 d 小调开始，通过 d 小调的$^{\flat 1}$s Ⅱ等于$^{\sharp}$g 小调的 D 形成的极音关系的调性对置。

再例如李斯特《奥别尔曼平原》（例 14–354）。

该例从$^{\flat}$e 小调开始，以模进的形式直接进入到 a 小调的$^{\flat 3}$DDⅦ§ 和弦。从调式交替（混合交替或跨越交替）的角度来看，这里就好像省略了三个调性环节：$^{\sharp}$F—$^{\sharp}$f—A 而直接进入到最远关系调（a 小调）。应该说，调式交替（混合交替或跨越交替）就是建立在调式或调性直接对置的基础上形成的。从一种现象两种解释的角度来看，这里也可以解释为通过等音转过去的（如$^{\flat}$e：DD_7=a：$^{\flat 3}$DDⅦ§）。

② 单插入——出现在和弦与和弦之间的并置连接。例如德沃夏克《自新大陆》第二乐章开头（例 16–380）、李斯特《第二钢琴协奏曲》（例 16–383）。

2. 从结构位置的角度来看，既可以出现在结构内部——极音对置，也可以出现在终止式方面——极音终止，同时还可能出现在结构与结构之间，这是在结构位置方面的特征。

① 出现在结构内部——极音对置。例如德沃夏克《自新大陆》第二乐章开头（例 16–380）等。

② 出现在结构尾部——极音终止。例如普契尼《为艺术，为爱情》中的结尾部分（例 16–381）。

③ 出现在乐段与乐段之间、乐句与乐句、乐节与乐节之间等。

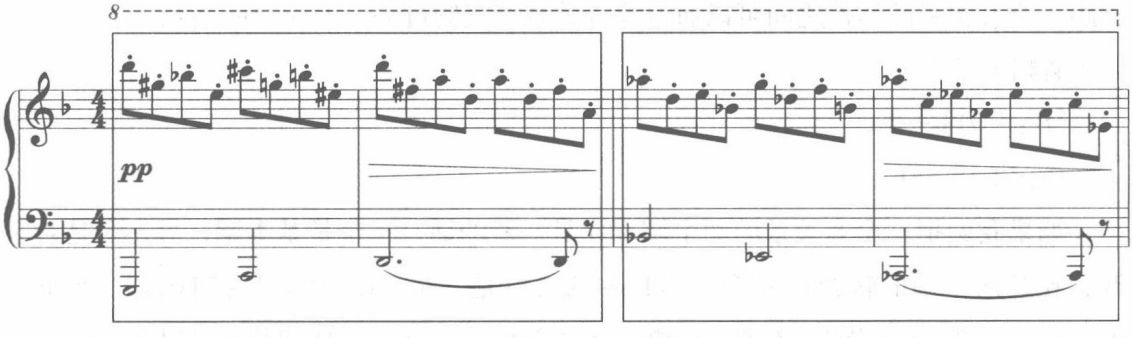
出现在乐段与乐段之间，例如格里格《雪莲花》（例 6–159）。

出现在乐句与乐句之间，例如李斯特《奥别尔曼平原》（例 14–354）。

出现在乐节与乐节之间，如下例：

例 16–387

里姆斯基–科萨科夫《雪女郎》



D大调：$^{\flat 5}DD_7$　$^{\sharp 5}D_9$　T

$^{\flat}$A大调：$^{\flat 5}DD_7$　$^{\sharp 5}D_9$　T

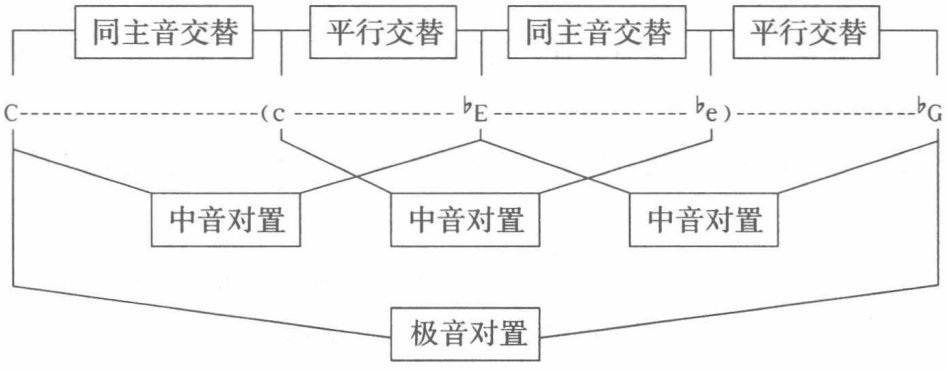
该例从结构的角度来看，为出现在乐节与乐节之间的极音对置，从和声进行的角度来看，为调性与调性之间极音对置。

3. 此外，由极音关系的和声进行，构成的模进动机现象。例如格迪凯《前奏曲》（例4–90）、里姆斯基 – 科萨科夫《天方夜潭》第一乐章（例 9–232）等。

四、极音对置的理论基础及作用

（一）理论基础

1. 中音对置的进一步扩展。在上一讲中我们谈到相距小三度关系之间的中音对置。如果将这种小三度对置进一步扩展，形成重中音（极音关系）对置，这种对置就像 DD 是 D 的进一步扩展，SS 是 S 的进一步扩展一样，极音对置是中音对置的进一步扩展，其理论基础源自混合交替。见下图：



中间括起来的三个调性可看作是省略的调性环节，这样最远关系就可以直接进行对置连接，它属于意外进行范畴。

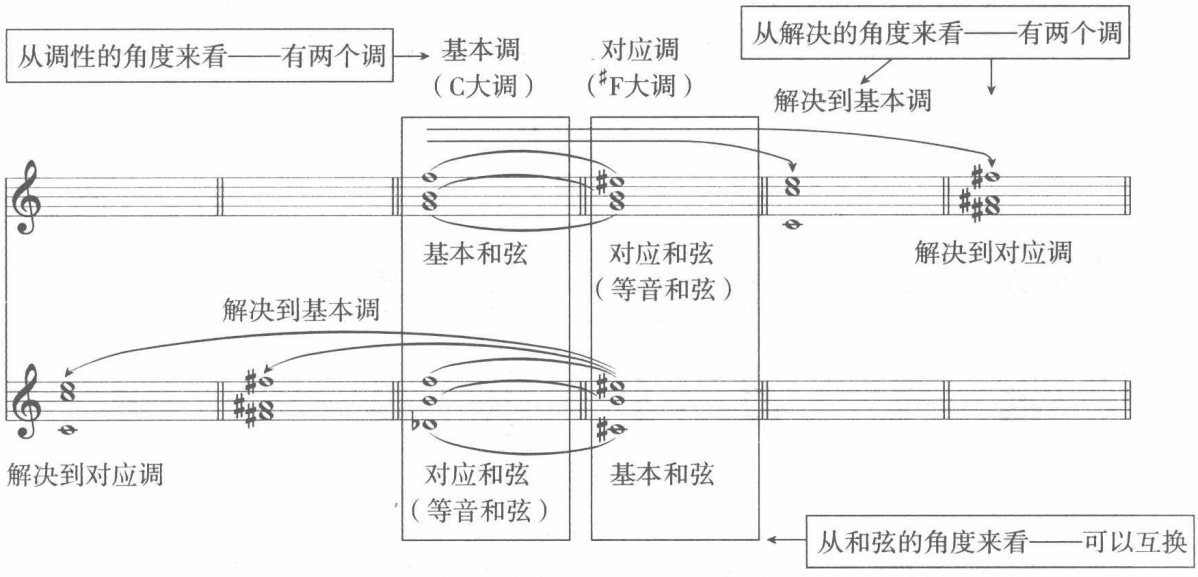
2. 等音关系的三全音替换（一步到位）。在我们讲过的通过 D_7 和弦的转调中，凡相距三全音关系的调性之间可以通过等音关系直接转过去。如：C：D_7（省略五音）与♯F：D_7（省略五音）

♯F：$^{\flat 3}$DⅦ$_6$—T

C：$^{\flat 3}$DⅦ$_6$—T

如果我们把三全音关系的两个调看成是一对的话，一个是基本调，另一个是对应调，在这两个调的转调过程中，其 D 和弦可以是一个（C：D_7=♯F：$^{\flat 3}$DⅦ$_6$），见下例第一行（第 3—4 小节）。再进一步说，这两个相距三全音的 D 和弦是可以互换的（C：D_7=♯F：$^{\flat 3}$DⅦ$_6$ 或♯F：D_7= C：$^{\flat 3}$DⅦ$_6$），见下例第一、二行（第 3—4 小节）。

例 16–388



这样，从调性的角度来看，每个调的主和弦可以有两个 D 和弦（一个是基本的，另一个是对应的——三全音替换的），它们之间是三全音关系。从和弦的角度来看，每个 D_7 和弦可以解决到两个调（一个是基本的，另一个是三全音替换的），它们之间也是三全音关系。

在这种等音关系的基础上，三全音关系的调或和弦成为近关系。

如果将上述的主和弦与主和弦之间或 D 和弦与 D 和弦之间的直接对置，即形成极音对置。

3. 同中音调之间及重同名调之间的对置均可产生极音对置现象（见第十七章“同中音对置与重同名调对置”）。

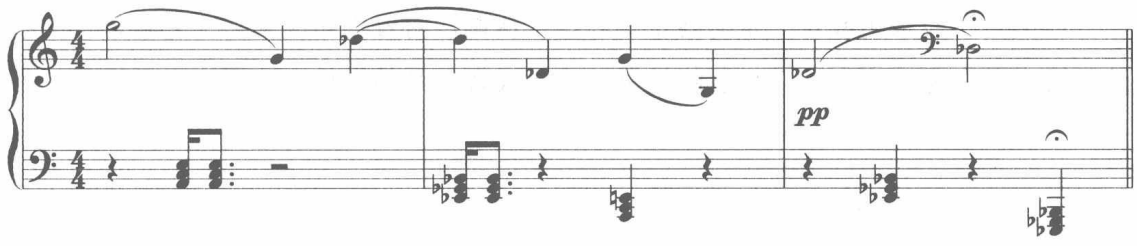
4. 自然大小调与洛克里亚调式交替可产生极音对置现象（见后面的柏辽兹《幻想交响曲》，例 16–391）。

（二）作　用

1. 瓦解调性的常见手段。近现代作曲家通过极音对置手法来冲破传统大小调和声的束缚。如下例：

例 16–389

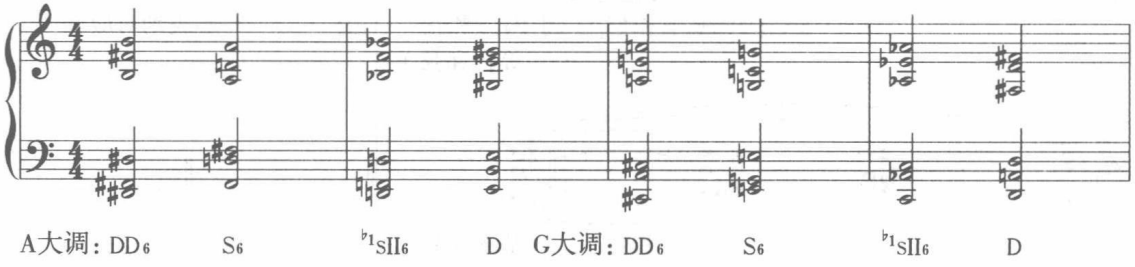
巴托克《小曲十四首》之十三《她死了》



上例是在该曲的结束处，在典型的 a 小三和弦—♭e 小三和弦这样的极音对置交替进行中，最后结束收在♭e 小三和弦上，表明其调性所在。而旋律上的♭D 则成为该主和弦的附加七度音。

例 16–390

瓦格纳《齐格弗里德》

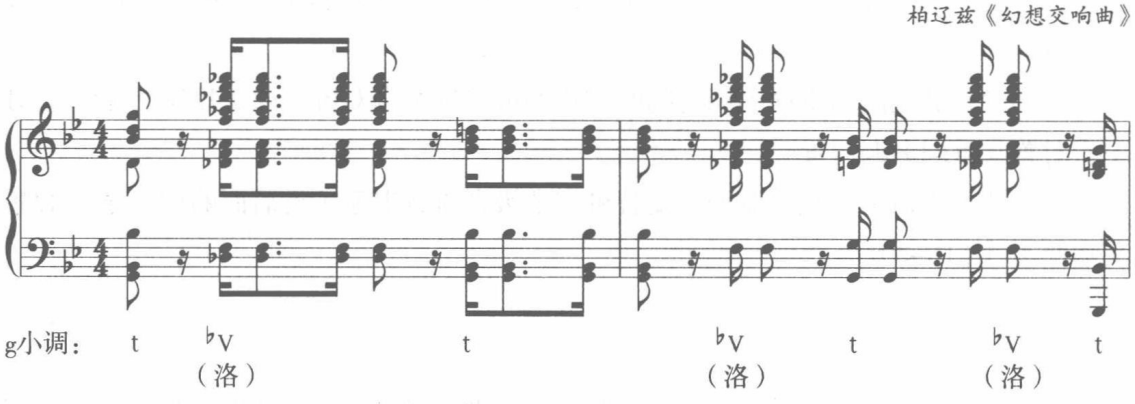


上例是《齐格弗里德》中由浮旦王化装而成的流浪者的主题。我们可以看出这里的和弦均为简单的大三和弦，但和弦的关系极远。和弦的根音是 B—D—♭B—E（后两个和弦为极音对置关系）。在分析上有两种可能，除前面的标记，还可以解释为 E：D_6—dVII_6—$^{\flat5}d_6$—T。

2. 强烈的色彩性对比。

例 16–391

柏辽兹《幻想交响曲》

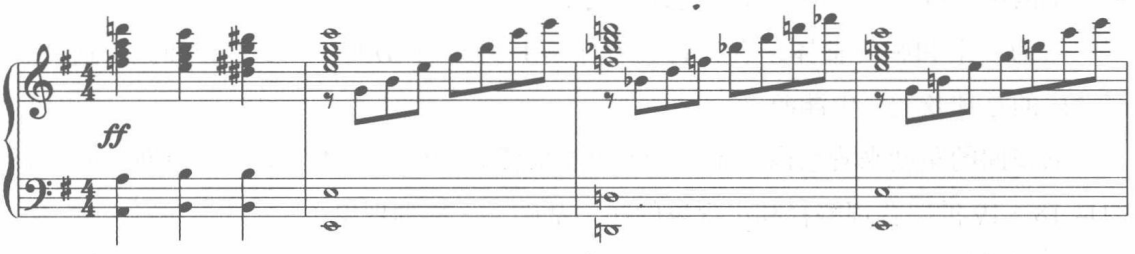


上例的极音终止可以解释为 g 洛克利亚调式的♭V 与 g 小调主和弦的对置。类似的例子还有德沃夏克《第五交响曲》。

此例是一段采用极音关系的终止式片段。从调性对置的角度来看，它将最远关系的和弦对置出现，产生非常突然的效果。这种极音关系的进行在浪漫主义后期是一种常见的现象。

例 16–392

德沃夏克《第五交响曲》



e小调：$^{\flat 1}$SII$_6$　K$^6_4$　D　t　$^{\flat}$V$_6$　t

（弗）　（洛）

五、极音复合

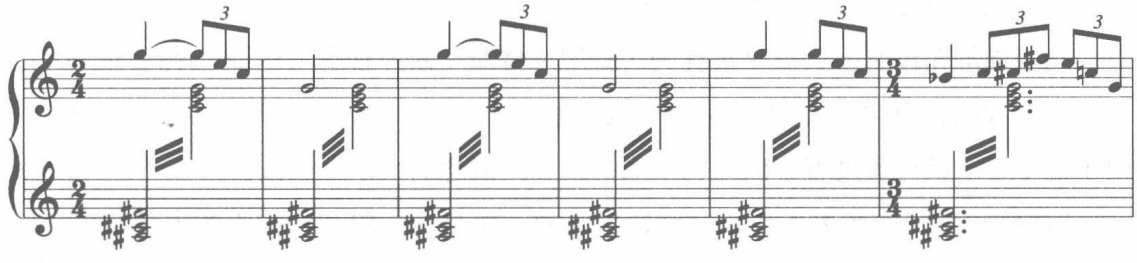
复合指两个或两个以上的单纯和弦结合在一起，形成纵向上的复合和弦。它包括同根音与不同根音的复合两种形式。许多著名的和弦都来源于复合和弦。例如“普罗科菲耶夫和弦”、斯特拉文斯基的“彼得鲁什卡和弦”、巴托克的“大小三和弦”、斯克里亚宾的“神秘和弦”等。

极音复合就是将极音关系的两个和弦通过纵向复合的手法结合在一起，形成复杂的音响。这是浪漫主义后期的和声手法之一。

1.“彼得鲁什卡和弦”：

例 16–393

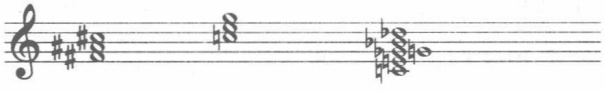
斯特拉文斯基《彼得鲁什卡》



上例我们可以看到$^{\sharp}$F 大三和弦与 C 大三和两个极音关系和弦的复合而形成的三全音类型的循环音阶（1:3:2 音阶）。

从高叠和弦的角度来看，整个“彼得鲁什卡和弦”实际上可以说是一个$^{\natural 5\flat 5}$D$_9$ 和弦。

例 16–394



F大调：$^{\natural 5\flat 5}$D$_9$

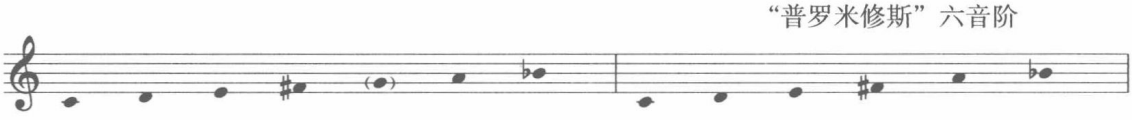
2. 斯克里亚宾的“神秘和弦”。斯克里亚宾设计了一个“神秘和弦”作为他的和

声基础（纵横一体化），以代替传统的大小调功能体系和声。从纵向的角度来看它是一个由两个极音关系的 D_7^{+6} 和弦复合而成，见例 6–160。

作为一个和弦的整体，有人将它看作是 F 大调的 $^{\flat5}D_9^{+6}$——变五音和弦（这种解释考虑的是和弦的历史渊源）。

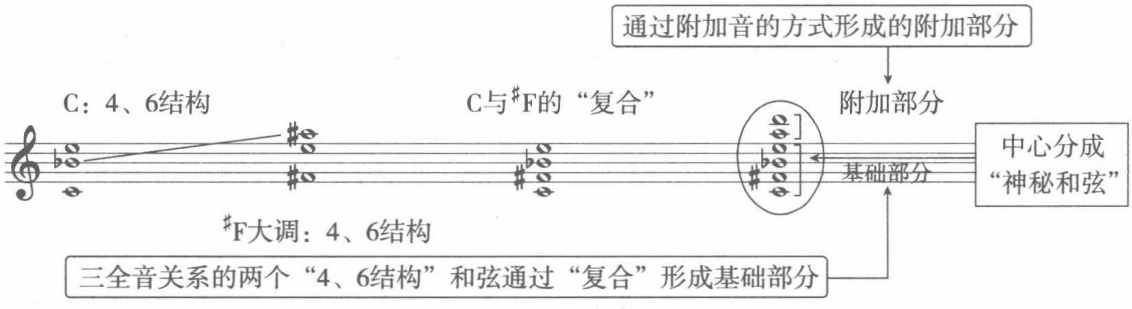
从横向的角度来看它像一个缺少Ⅴ级音的泛音音阶——人工音阶（这种解释依据的是 18—19 世纪合理解释和声现象的律学基础——物理现象）。

例 16–395



此外，许多书在介绍“神秘和弦”时，还用了四度叠置和弦来形容它（这种解释来源于斯克里亚宾晚期作品中运用和弦的方法），因为里面包含了纯四度、增四度、减四度音程。从和弦构成的角度来看，这种“人造的合成性和弦”里面包含了取之不尽的和声音响材料。

例 16–396



从横向的角度来看，就是被称为“普罗米修斯”六声音阶（例 16–395）。

这个和弦在纵向上看，可理解为 F 大调的 $^{\flat5}D_9^{+6}$，既可以用于纵向，也可以用于横向。由于这个音阶缺纯五度音，因此构不成传统和声概念的大小三和弦。

“神秘和弦”的产生不是凭空臆造出来的，而是在传统和声的土壤中孕育出来的新和弦。在传统和声中，D_7 和弦的音响可以说是司空见惯的，在斯克里亚宾“神秘和弦”产生之前的一些作品中，如在创作的中期阶段（1903—1909），各种关系的 D_7 和弦连锁进行（大三度、四五度关系等等），就已经被大量使用了。

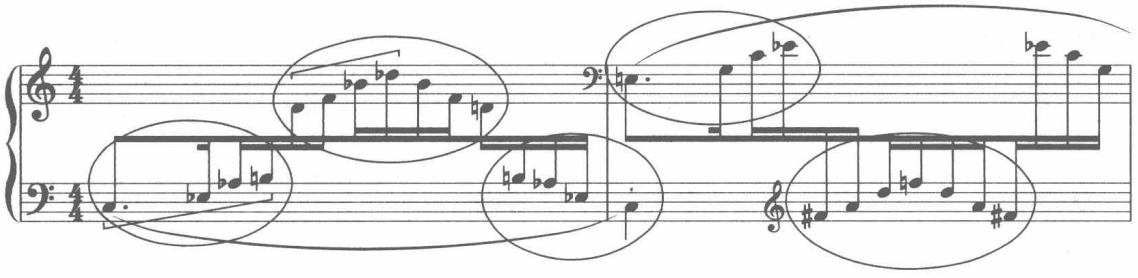
当然，复合和弦的形式也是多种多样的，如巴托克的“大小三和弦”。

近现代作曲家常用这种同根音的大小三和弦的复合形式的和弦。在标记上，有的书还为此特别创造了一个和弦标记 $\bar{t}$，表明该和弦的大小三度同在。

这种同根音的复合现象在巴托克的作品中有所体现。巴托克对于此种现象有一种偏好，以至于这样结构的和弦，被称为巴托克“大小三和弦”。

例 16-397

巴托克《小宇宙》之143



上例是巴托克大小三和弦应用的实例，采用复合和声的手法，第 1 小节左手的♭A 大小三和弦与右手的♭B 大小三和弦形成复合状态，第 2 小节是 C 大小三和弦与 D 大小三和弦的复合。

此外，复合和弦也可能建立在三度关系基础上，见普罗科菲耶夫《罗密欧与朱丽叶》之“少女朱丽叶”（例 15-367）。

该例的“普罗科菲耶夫和弦”为$^{\sharp5\,\sharp7}D_7$，它是由$^{\sharp3\,\sharp5}D\text{Ⅶ}_6$与 D_7 复合而成，这是建立在三度关系基础上的复合和弦。

极音对置与极音复合是一种近现代和声的常见手法。从横向上来看，它使传统功能性和声进行走到了极限，而成为瓦解传统调性的一种有效手段。从纵向上看，它对于近现代和声的纵向结构起了至关重要的作用，如“神秘和弦”、“彼得鲁什卡和弦”等都与此有关。

下面我们分析一首通过极音复合手法写作的作品——巴托克《收获之歌》。

这是一首运用对比式、卡农、倒影和纵横向可动对位等复调手法写作的重奏曲。有两个主题，第一主题（第 1—5 小节）忧郁、抒情；第二主题（第 6—15 小节）严峻、强烈。

第一部分

a：主题为 a 小调，对题为♯d 小调，对比式结合。

b：第一卡农段，起句为 d 小调，应句为♯g 小调。

第二部分

a^1：a 的倒影，变调式（混合里底亚）和复对位处理。

b^1：第二卡农段。起句为 a 小调，应句为♭e 小调，模仿的时间距离压缩为一拍（它是 b 段的移调，并作纵横向可动对位处理的结果）。

Coda（a^2 段）：a 的省略再现，主题为♭e 小调，对题为♭D 混合里底亚调式，但最后一小节终止在单一的基音♭E 上。

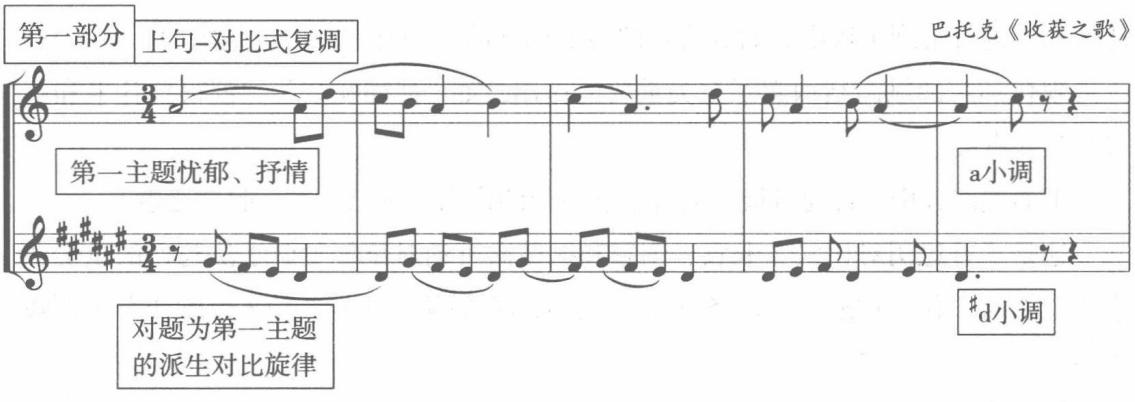
这首乐曲复调手法的运用与二重调思维的布局如下表：

曲式段落	第一部分		第二部分		Coda
材料	a	b	a^1	b^1	a^2
复调手法	对比	卡农	倒影	卡农纵横可动对位	对比
极音复合调性思维布局	T+（a/$^{\sharp}$d）T–	S+（d/$^{\sharp}$g）S–	T+（$^{\flat}$b/e）T–	T+（$^{\flat}$e/a）T–	T+（$^{\flat}$e/$^{\flat}$D–$^{\flat}$e）T–

下面我们看看，原是一首简单的民歌，巴托克是如何运用多调性的处理方式使它变成非常现代的一首作品。

这是一首精致的复调乐曲。结构为二部曲式 +Coda（当然也有作为三部五部曲式的）。

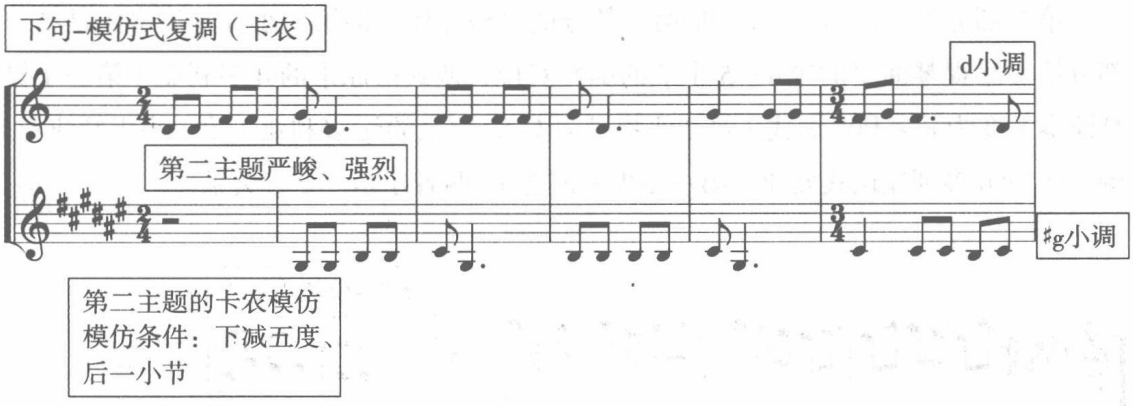
例 16–398



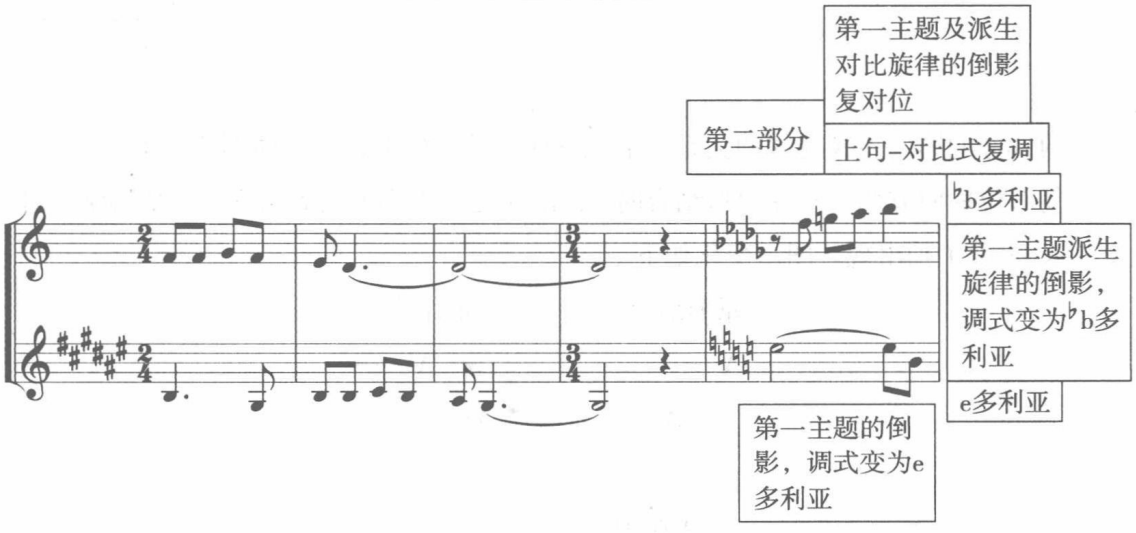
第一部分第 1—15 小节。

第一小提琴演奏的前 15 小节为民歌原型（a 小调—d 小调），整体上来看为 d 多利亚调式。第二小提琴演奏的另一个对比声部，为下方减五度调性（$^{\sharp}$d 小调—$^{\sharp}$g 小调），整体上看为$^{\sharp}$g 多利亚调式。这是典型的极音关系调性复合，两个主题之间为派生对比的关系。

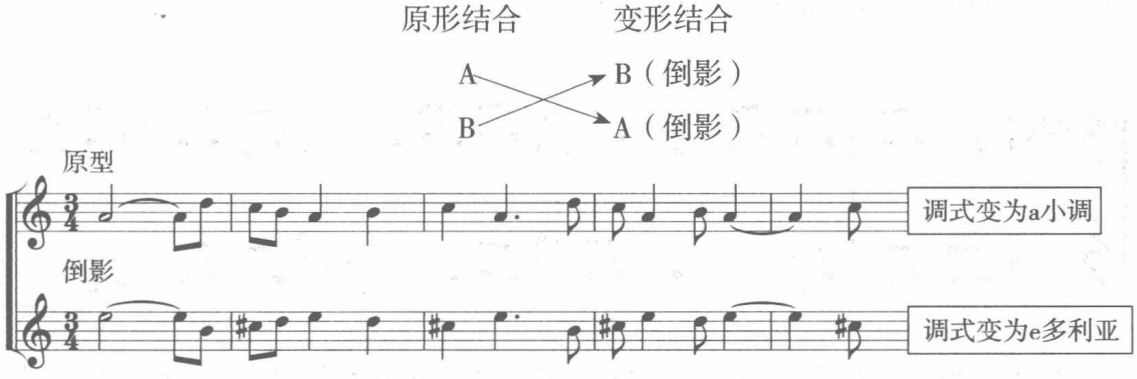
第 6—15 小节，第一小提琴奏出一个朗诵体的新的旋律音调；第二小提琴则以三全音关系的调性模仿，构成了三全音关系调的二声部严格卡农段落。



前 15 小节为全曲的第一部分。建立在原始民歌的基础上，通过极音关系的调性复合，来附加一个派生对比及卡农式模仿的曲调。

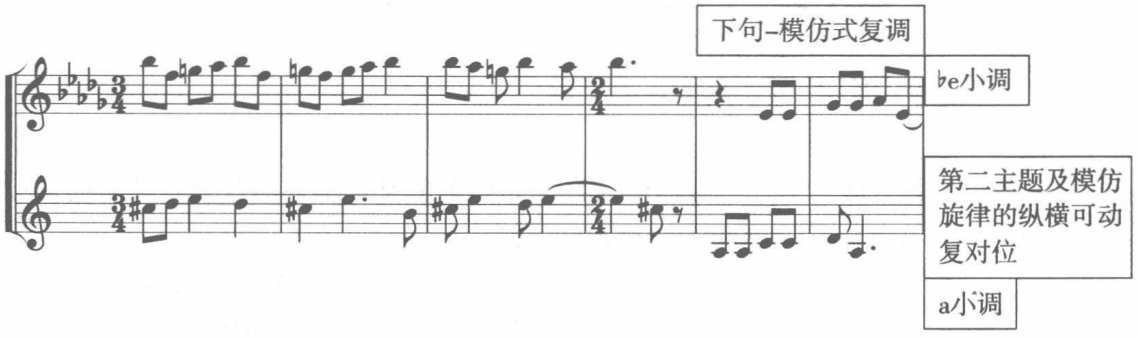


两部分的第一主题之间的关系为倒影复对位形式。具体图式如下：



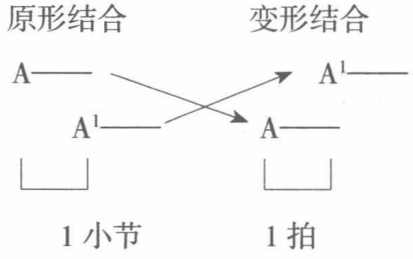
上例是采用倒影对位写出的变型结合。转位轴为 C（a 小调的Ⅲ级）。这是较常见的一种转位轴，其特点是调式中的主与属对调。为了保持原型中的音程关系，在这里将轴心音 C 升高。

第二部分第 16—20 小节，是第一部分的严格变体，即第二小提琴演奏的是第一部分第一小提琴演奏的第 1—5 小节的倒影对位，调式由原来的 d 多利亚（第一小提琴演奏）变为 e 多利亚调式（第二小提琴演奏），原来的♯g 多利亚（第二小提琴演奏）倒影变为♭b 多利亚调式旋律（第一小提琴演奏），两者还是三全音关系。

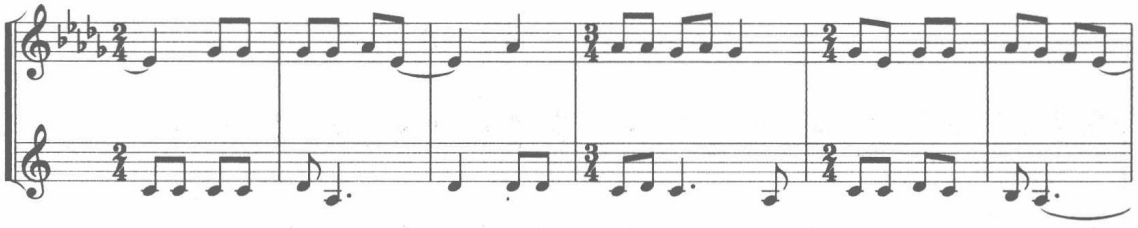


两部分的第二主题之间的关系为卡农纵横可动对位形式。具体图式如下：

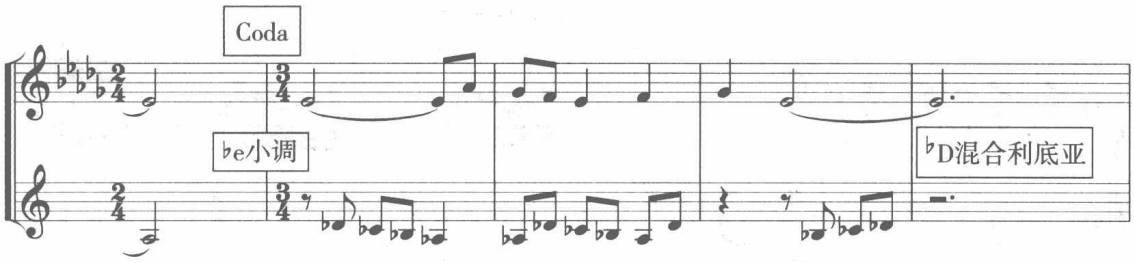
复对位横向方面——在原形结合时，A^1 在 A 之后 1 小节之后出现。在变形结合时，A 在 A^1 之前 1 拍出现。图示变化如下：



复对位纵向方面——在变形结合时，A 旋律向下移低四度，而 A^1 旋律向上移高五度，这样其纵向为八度复对位（4+5-1=8）。



第 21—29 小节是将第 6—15 小节的卡农以纵横可动对位的原则进行变化发展，卡农的声部位置转 2 位，卡农的时间距离由两拍变为一拍，而调性则是开始调性（a 小调）的再现。即第一小提琴 a 小调与第二小提琴的♭e 小调（♭e 与♯d 是等音记谱关系）仍然保持三全音关系的同调式双调性的二部对位。

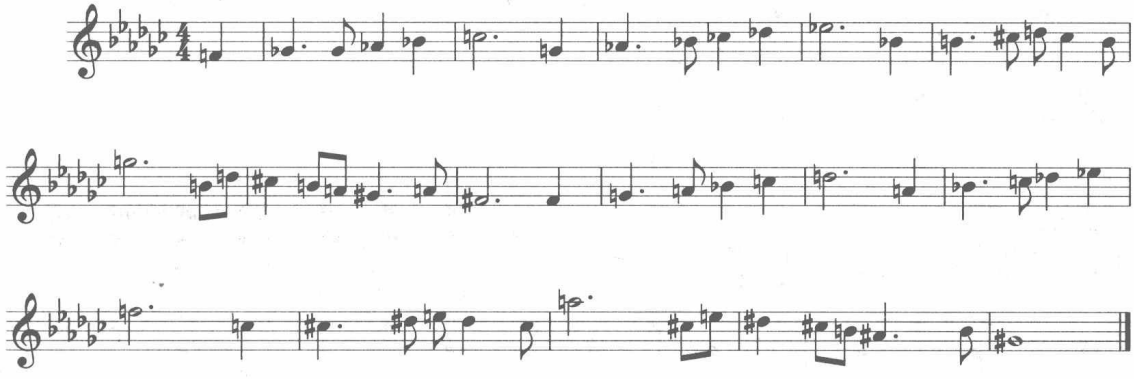


尾声 Coda（最后 4 小节）统一于♭e 小调，除去这最后 4 小节之外，整个音乐在纵向结合中，以三全音的尖锐音响，有意在段落停顿处加以突出，以显示音乐运动的目的是要达到两个调性主音指示的双向终点。最后4小节的结尾，既是音乐材料的再现，又使音乐在经过双调性的紧张度之后得以谐和统一，这最后的一笔显示了它独特的审美价值。

练习十六

一、完成下列旋律的四部和声写作

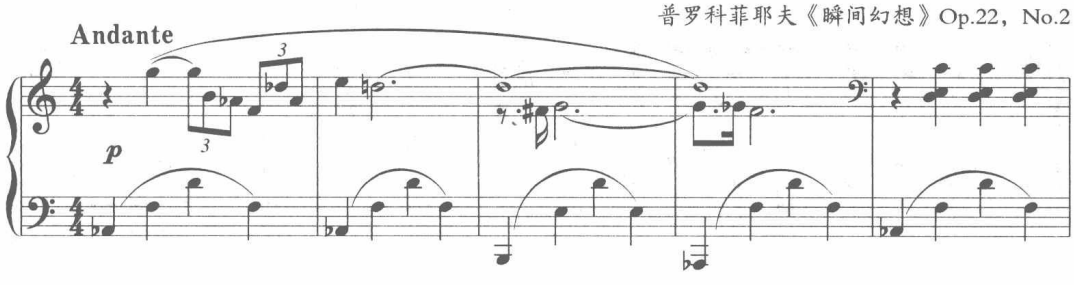
要求：首先进行四部和声骨架的写作，然后进行对位化处理。

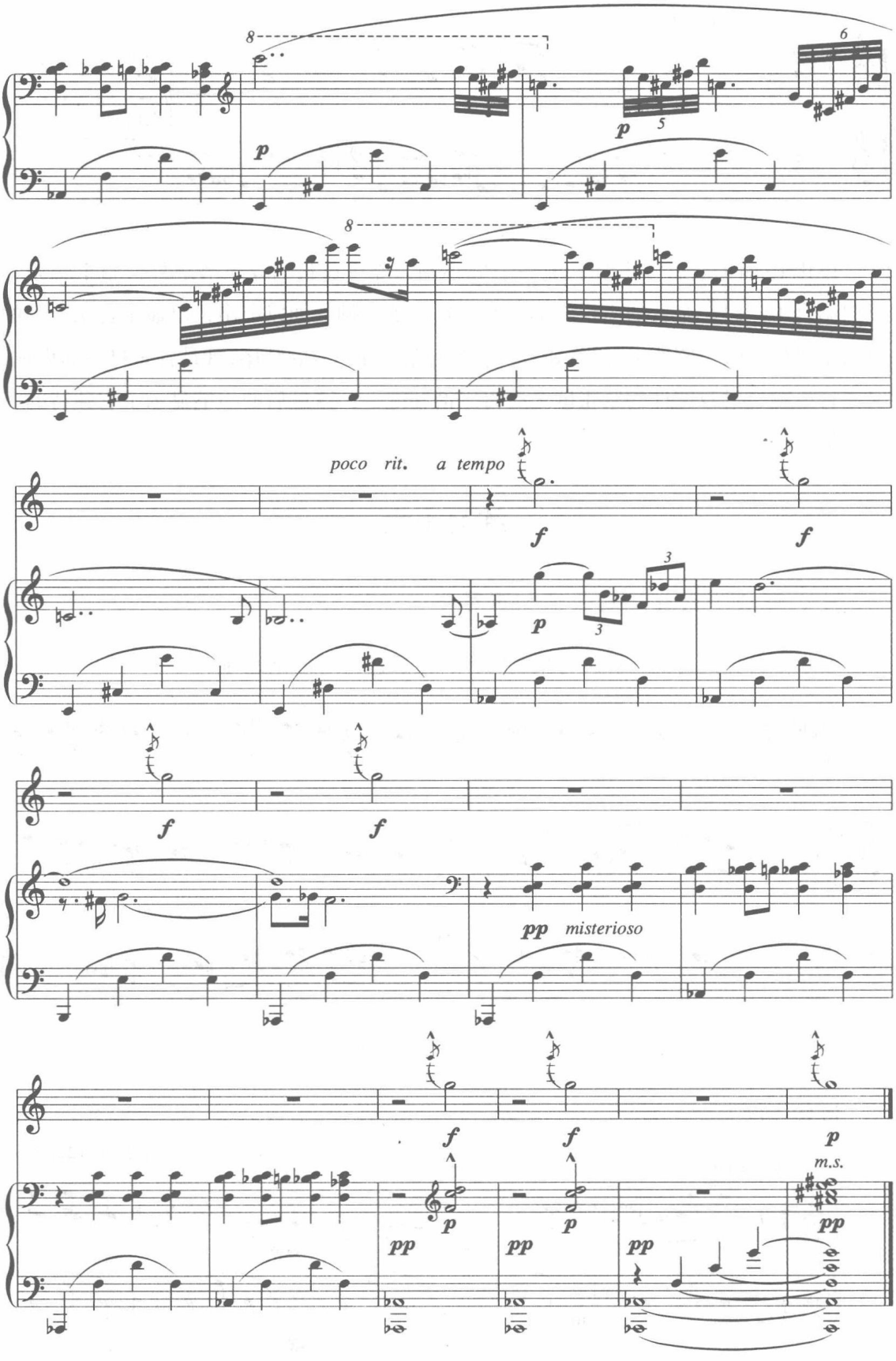


二、分析下列作品，说出其具体和声手法

例 16-399

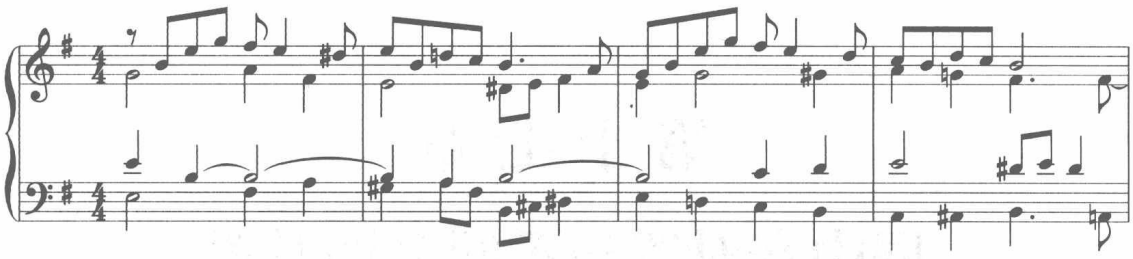
普罗科菲耶夫《瞬间幻想》Op.22，No.2




poco rit. a tempo
misterioso
m.s.

三、把下面的第一乐句扩展成乐段，然后再发展成单三部曲式结构。

例 16–400



四、分　析

斯克里亚宾《前奏曲》(Op.74，No.3)。

巴托克《碰撞之声》(《小宇宙》第 110 首)。

第十七章
同中音对置与重同名调对置

一、概　　述

大调式与小调式之间，除了平行交替、同主音交替及混合交替三种关系之外，还有一种关系，称为同中音关系的调式交替。严格地说，这种交替也属于主音不同，音列不同类型的调式交替，但它有与上述三种调式交替不同的特点，即交替的大小调式之间的三音是相同的，如两调主和弦、属和弦、下属和弦的三音（中音）是相同的，因此称为同中音关系的调式交替。

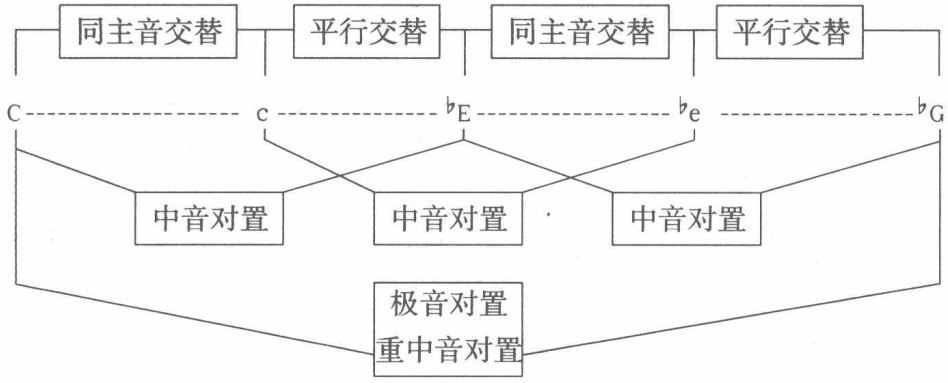
在调式交替现象中，也存在有交叉解释的现象，如同中音关系的调式交替与混合交替（C 大调—$^{\sharp}$c 小调、C 大调—A 大调）之间，所产生出来的交替和弦基本相同（因为只相差一个升降记号），这样对于有些交替和弦来讲，既可以解释为混合交替，同时也可以解释为同中音调式交替。

在大小调之间，存在有同主音大小调关系、自然调式之间的平行大小调关系、和声调式之间的平行大小调关系及包含同主音与平行两种交替关系的混合交替等。

本章所介绍的则是同中音大小调交替——一种新的大小调之间的交替关系。

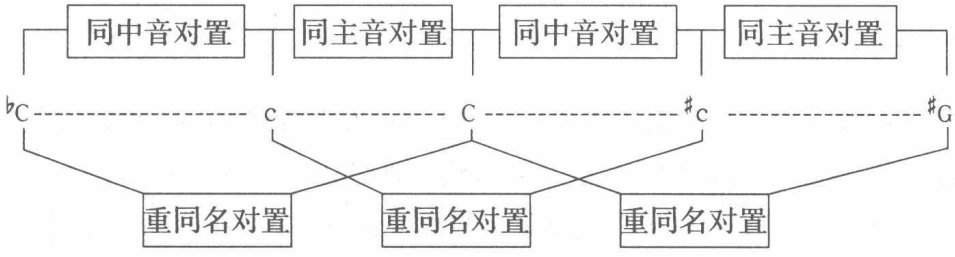
通过同主音、平行交替形成的混合交替这种思路，所产生的一系列现象如：中音对置与三度循环、极音对置与重中音循环等，见下面图示。

中音对置与极音对置关系图示：



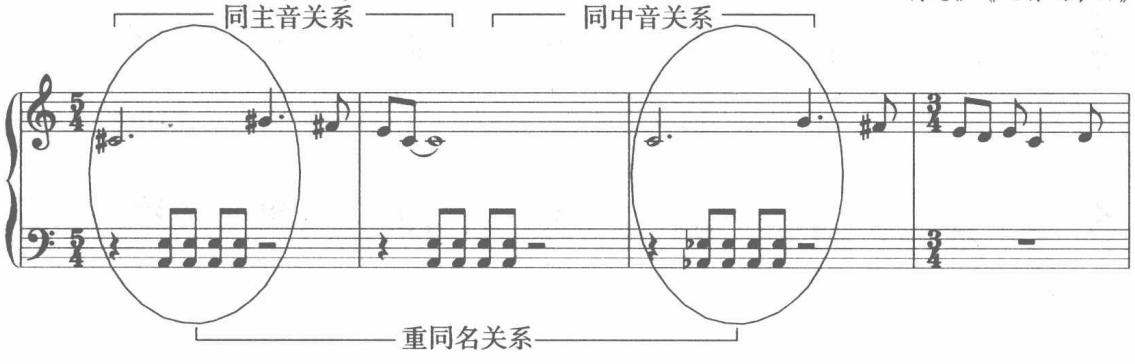
本章则是通过同主音、同中音交替形成另一条调性扩展的路，如同中音对置与重同名对置现象等，见下面图示。

同中音对置与重同名对置关系图示：



例 17–401

柯达伊《九首钢琴曲》



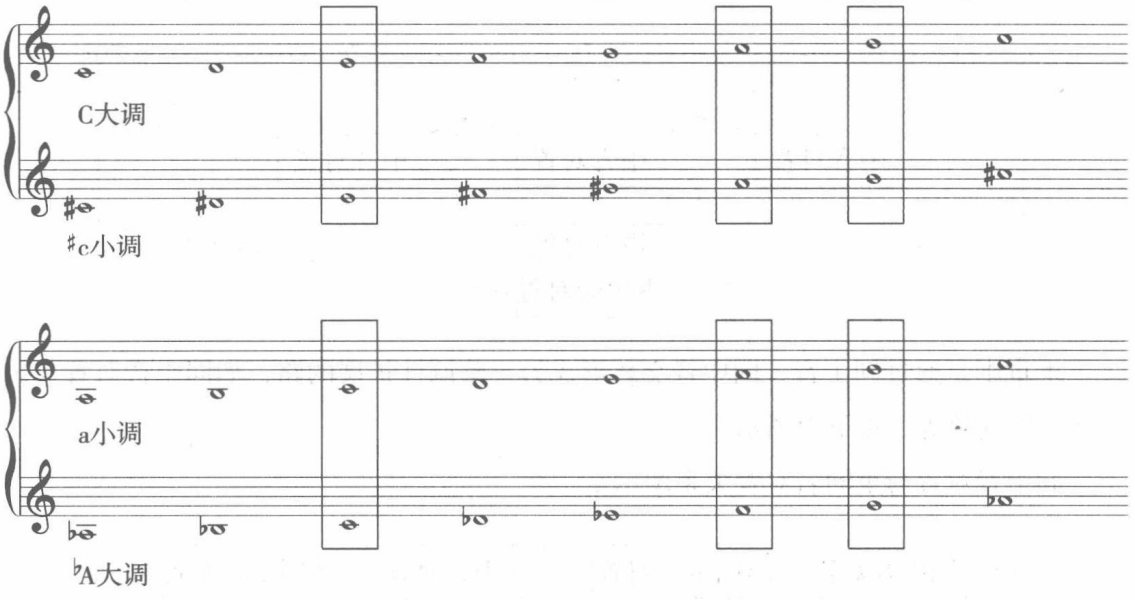
二、同中音对置

（一）定义及基本特征

1. 定义：两调调式结构不同、主音不同，但中音相同的大调与小调之间的交替，

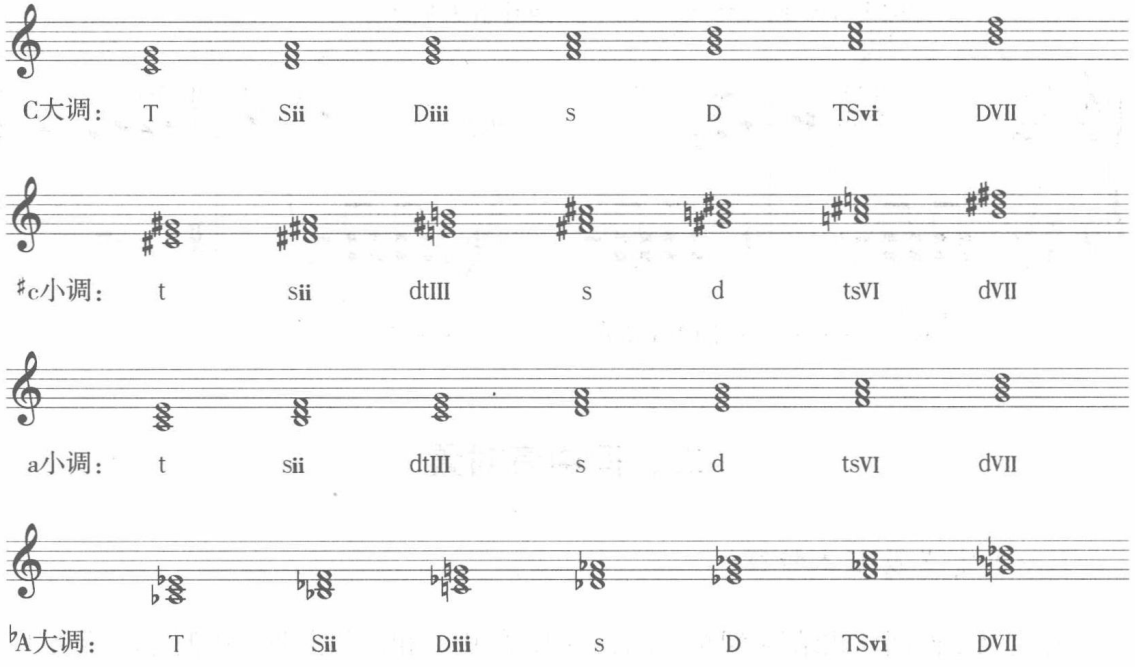
叫同中音交替。例如 C 大调与♯c 小调、a 小调与♭A 大调。

例 17–402



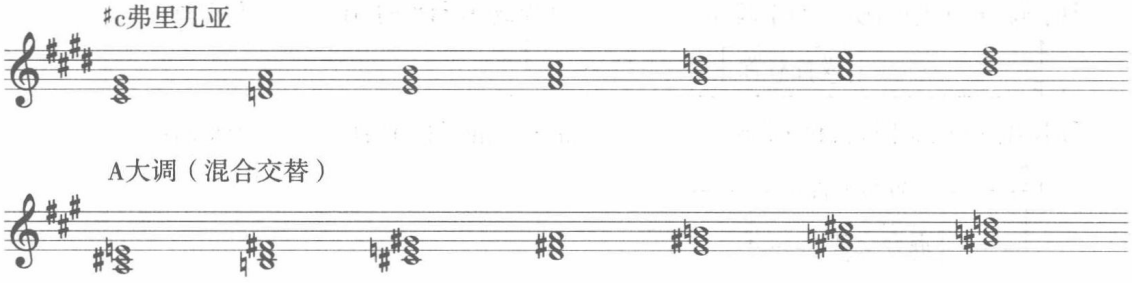
2. 基本特征：与传统功能性体系和声的同主音大小调交替正好相反，同主音大小调交替是骨架音级相同（ⅠⅣⅤ）、色彩音级（ⅢⅥⅦ）不同，同中音大小调交替则是骨架音级不同（ⅠⅣⅤ）、色彩音级（ⅢⅥⅦ）相同（见上例）。由此带来的和弦变化如下：

例 17–403



我们前面曾谈到在同中音关系的调式交替与混合交替之间，存在有交叉解释的现象——在C大调的同中音调♯c小调与C大调的混合交替调A大调之间，所产生出来的交替和弦基本相同（因为只相差一个升降记号），这样有些混合交替和弦既可以解释为混合交替，也可以解释为同中音调式交替（特别是当♯c小调采用弗里几亚调式时，两种交替结构完全一致）。

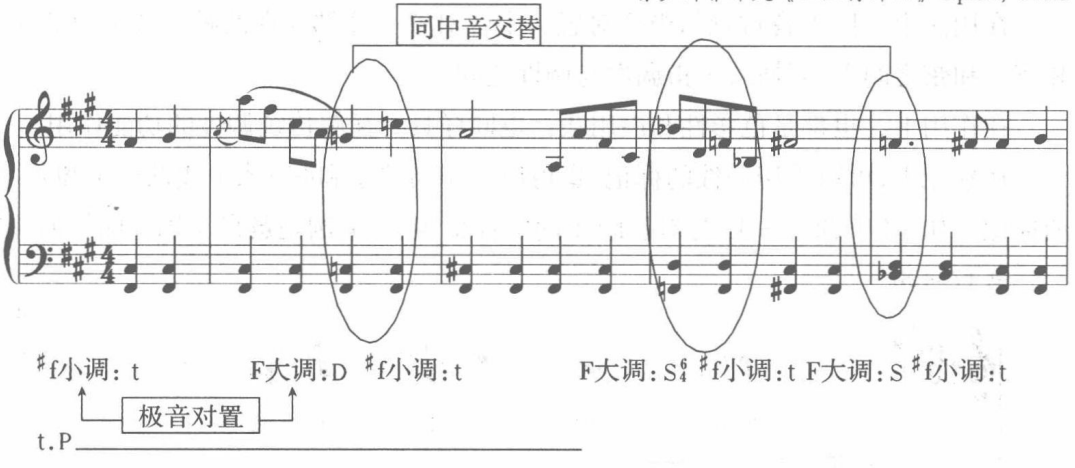
例 17–404



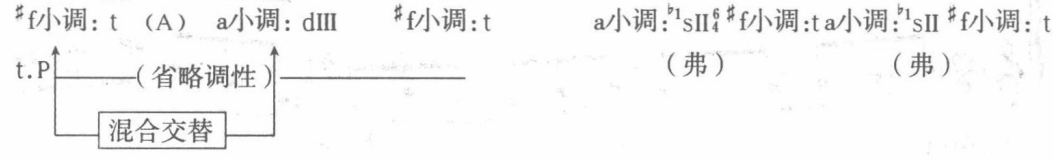
下面列举一个实例分析如下：

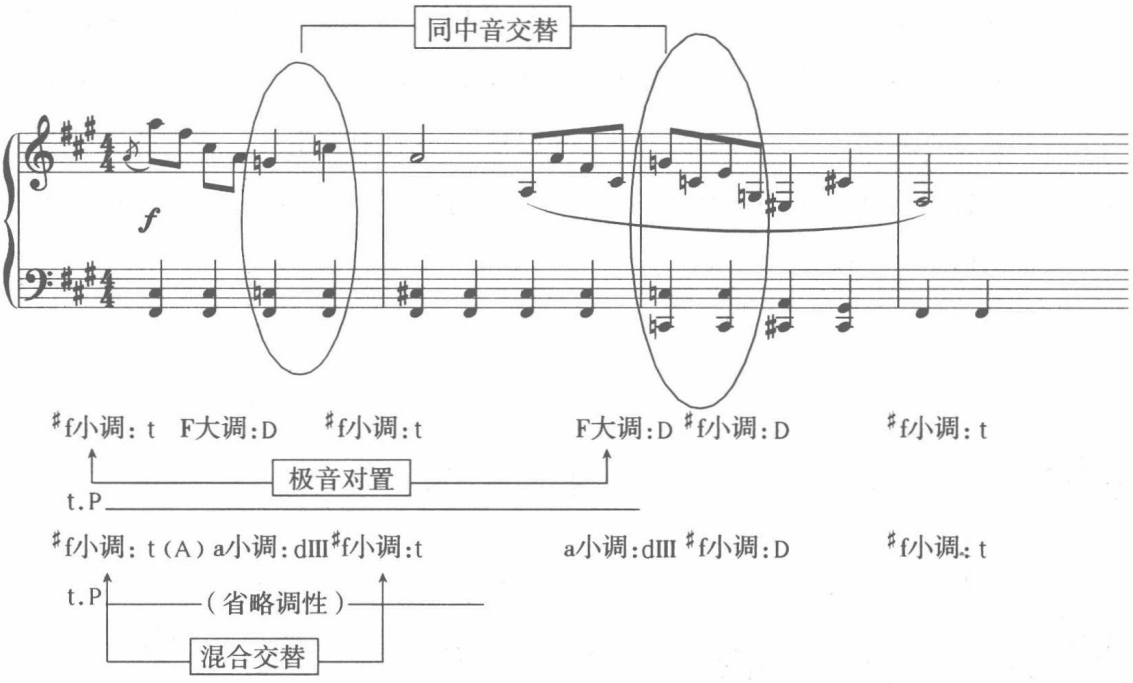
例 17–405

普罗科菲耶夫《加沃特舞曲》Op.32，No.3



也可以解释为混合交替：





上例开始在极音对置的处理上，可以理解为混合交替现象——省略一个调性环节（A），这种交替的手法是将两个较远关系（极音关系）并置在一起。也可以理解为同中音调式交替，♯f：t — F：D— ♯f：t，这是典型的同中音调式交替（单插入）用法。

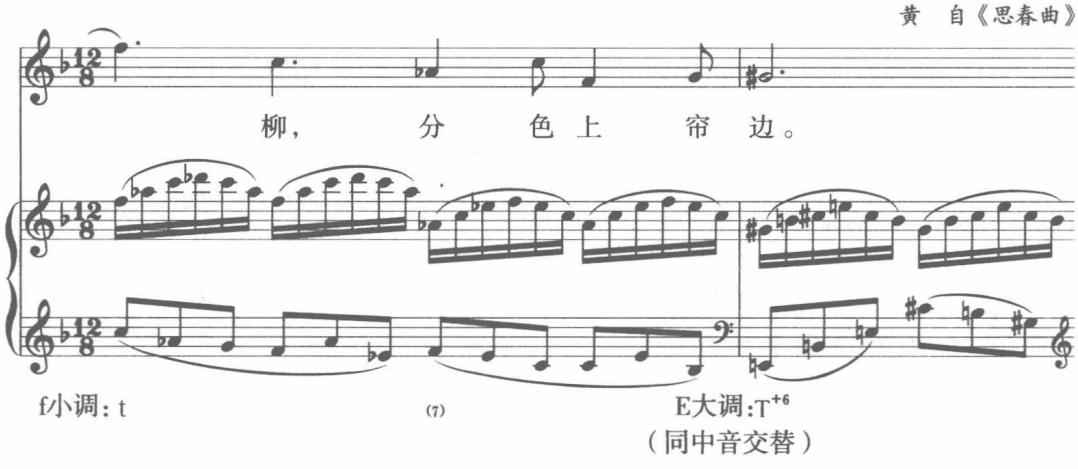
（二）同中音对置的用法、作用及标记

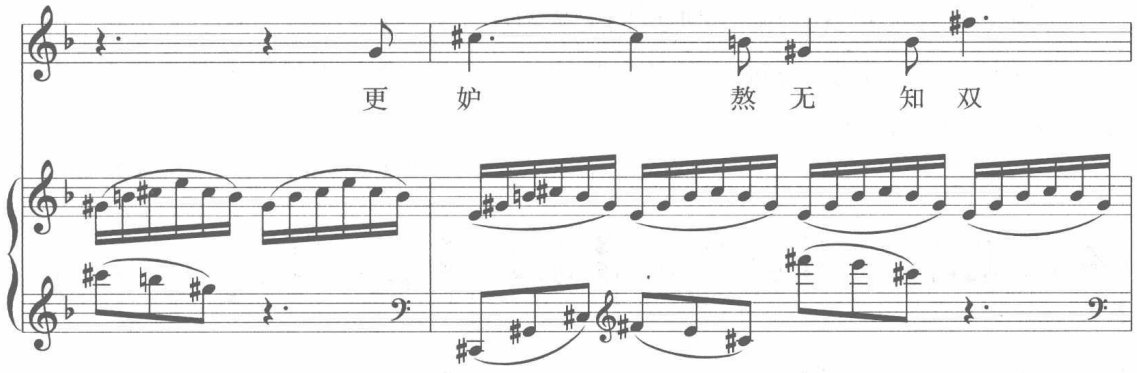
在用法上，同中音对置与极音对置、中音对置一样都存在两种方式：单插入（指和弦与和弦之间）、调插入（指调性与调性之间）。

在作用上，也都是色彩性和声用法，也同样具有瓦解传统调性的功能作用。

在标记上，可以采用调性的标记，也可以采用高位主和弦（♯t）或低位主和弦（♭T）的标记。如：f 小调：t—E 大调：T^{+6}（同中音交替），下例是黄自《思春曲》的片段。

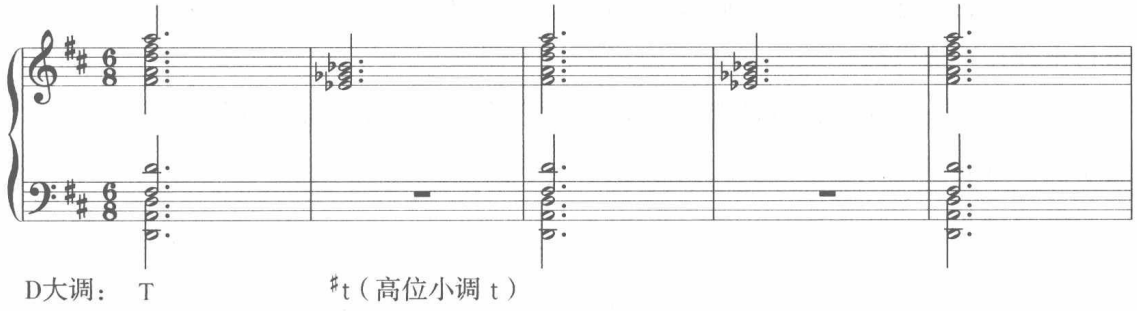
例 17–406





上例为f小调：t_7—E大调：T^{+6}（同中音交替）。也可以直接通过变和弦的标记，如D大调：T—$^{\sharp}$t（高位小t）。

例 17-407　　米亚斯科夫斯基《第五交响曲》



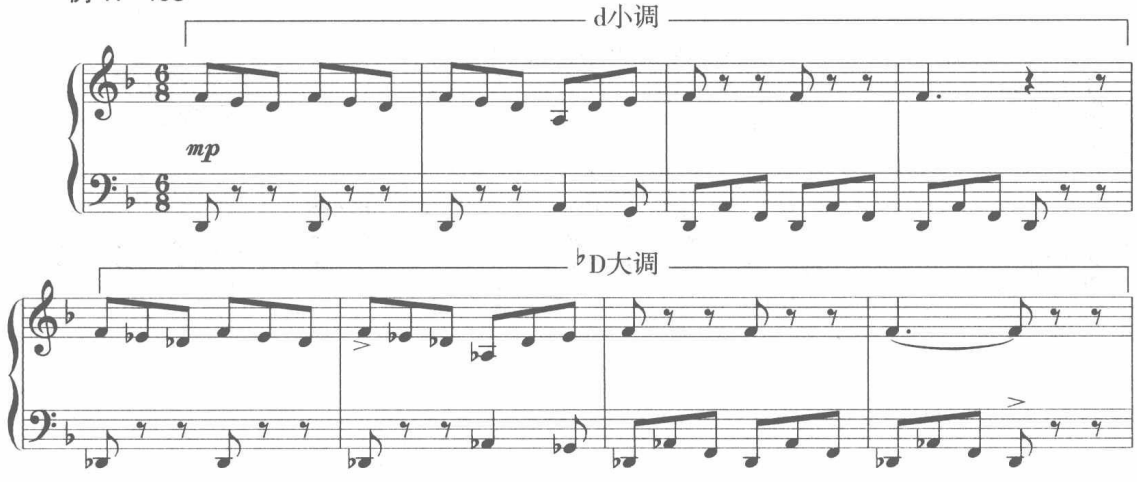
上例采用和弦之间的同中音对置，在流行音乐中有类似的进行：T（辟卡迪三度）—$^{\flat3\,\flat5}$DⅦ§—T（辟卡迪三度）。

下面就用法问题具体介绍如下：

1. 可以将上述这种同中音调式交替的和弦，通过调性与调性之间（调插入）或和弦与和弦之间（单插入）进行直接对置，所形成的典型进行叫同中音并置。

① 调插入——出现在调与调之间的并置连接。例如电影《泰坦尼克》主题音乐中的同中音交替片段，下例是普罗科菲耶夫《塔兰泰拉》。

例 17-408　　普罗科菲耶夫《塔兰泰拉》

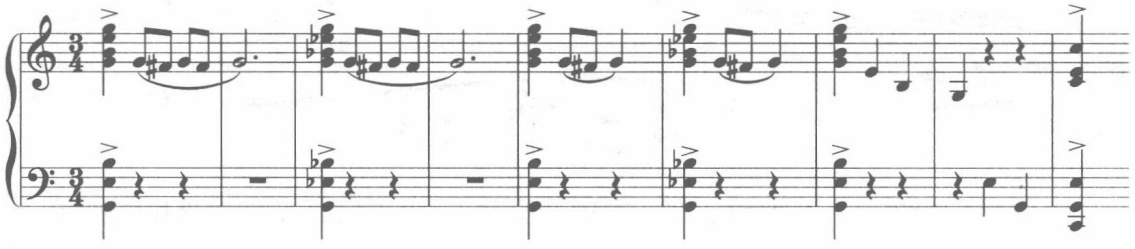


上例在 d 小调与♭D 大调之间形成同中音调性并置。

② 单插入——出现在和弦与和弦之间的并置连接。例如卡巴列夫斯基《小提琴协奏曲》Op.48 第一乐章。

例 17–409

卡巴列夫斯基《小提琴协奏曲》Op.48 第一乐章



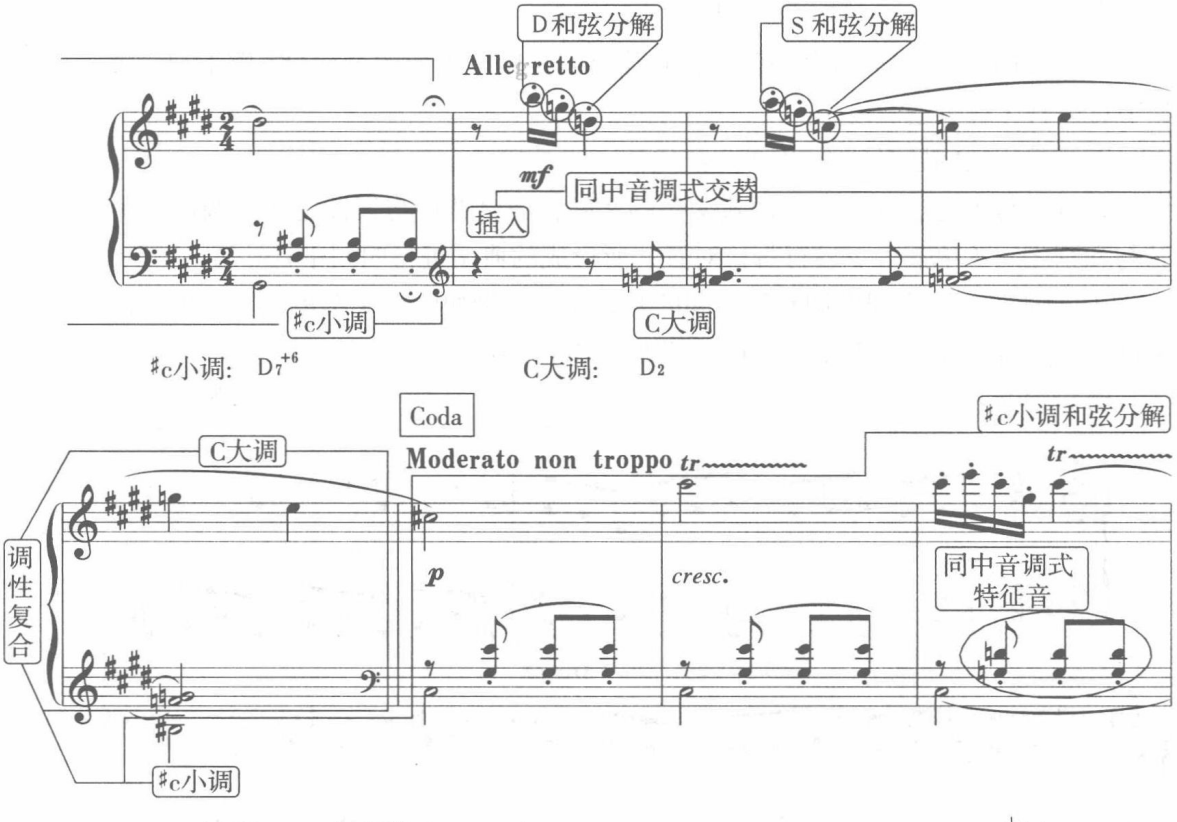
上例是在 C 大小调交替的基础上形成的 DⅢ与 dtⅢ之间的同中音和弦对置。

2. 可以将上述这种同中音调式交替产生出来的和弦，像同主音大小调那样的交替进行出现在结构内部。

① 调插入——出现在调与调之间的并置连接。下例选自肖斯塔科维奇《前奏曲》Op.34，No.10。

例 17–410

肖斯塔科维奇《前奏曲》Op.34， No.10 结尾

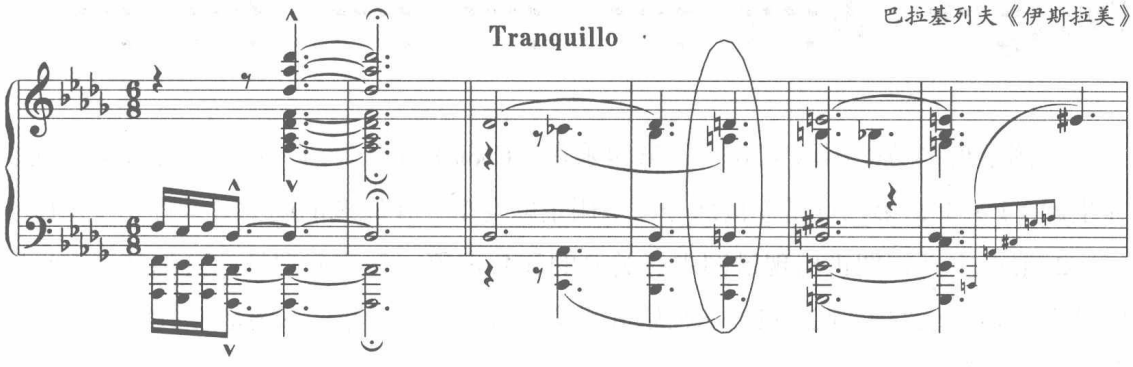


上例在♯c 小调的基础上插入同中音大调（C 大调）的音乐片段，随后又回到主调，两调的共同音为 E。

② 单插入——出现在和弦与和弦之间的并置连接。

例 17–411

巴拉基列夫《伊斯拉美》

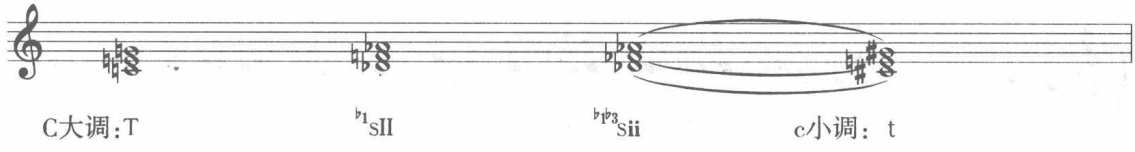


上例是该曲第一部分与第二部分的连接段落，从♭D 大调向 D 大调转调，通过♭D 的同中音和弦 d 小三和弦（单插入）来进行调性过渡。类似的现象如前面列举的普罗科菲耶夫《加沃特》。

（三）同中音和弦的历史演变

要了解这种调式交替（同中音）的现象，我们可以从大调的角度出发，从变和弦的角度先去认识一下该调式的主和弦——类似小拿波里和弦。

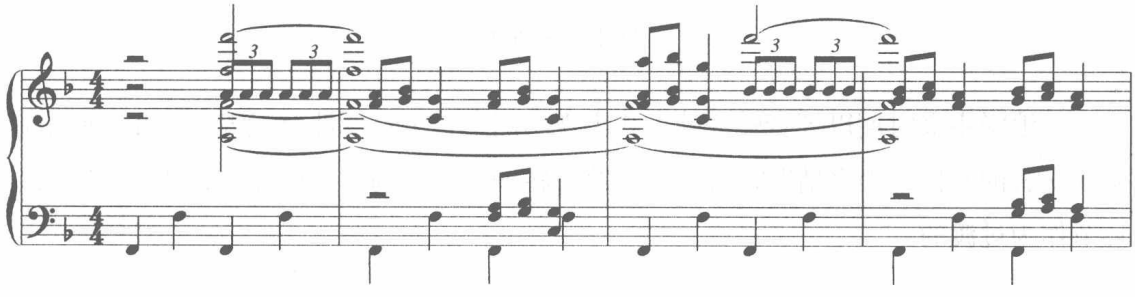
例 17–412



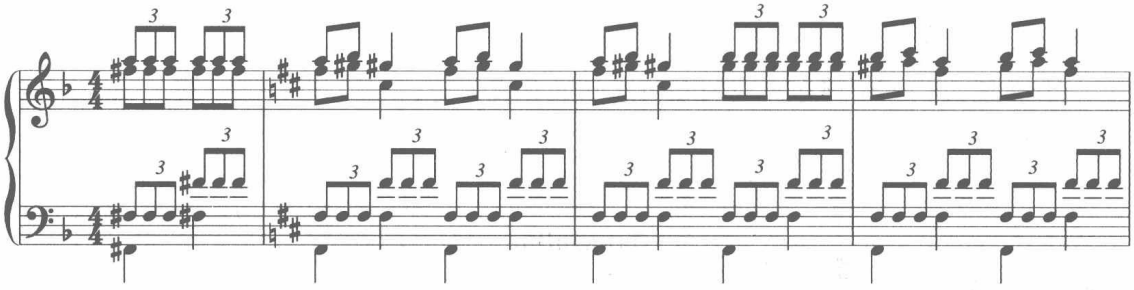
1. 古典主义时期已出现过这种同中音关系的调性对置。

例 17–413

贝多芬《第八交响曲》第四乐章（钢琴缩谱）第345–348 小节



贝多芬《第八交响曲》第四乐章（钢琴缩谱）第369–372小节

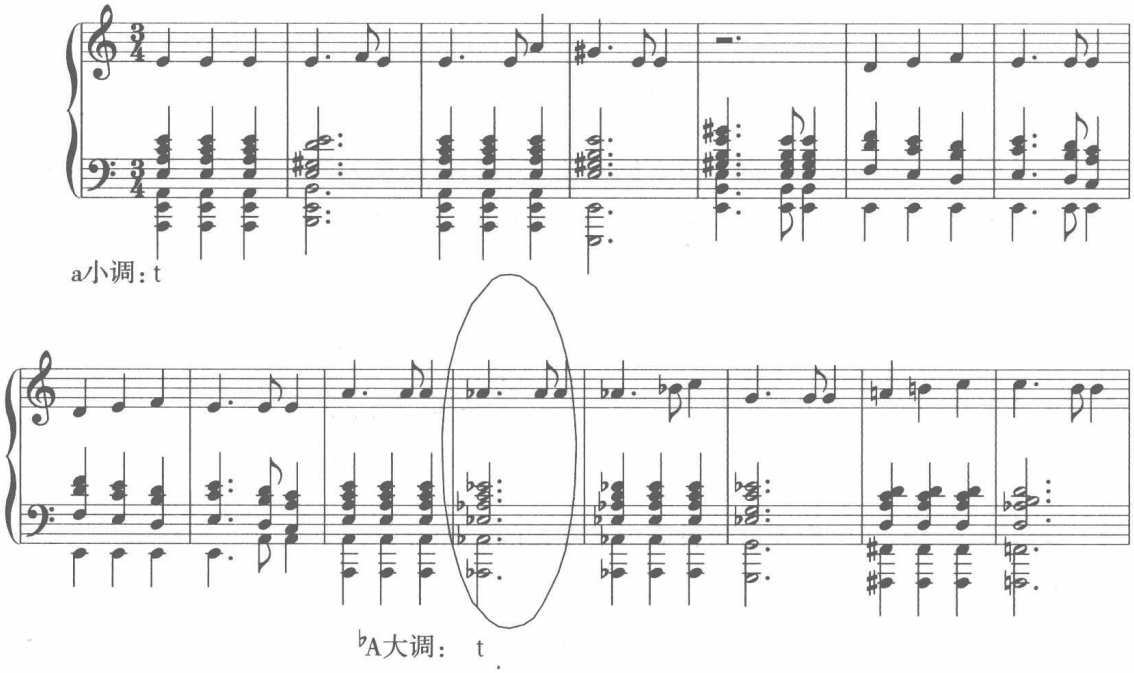


上例是贝多芬《第八交响曲》第四乐章（Coda）部分片段。第一行是主题部分，在主调（F）上，第二行是连接部分，采用主题变型，在原调的同中音调性（♯f）上。

2. 浪漫主义初期也出现过同中音关系的和弦现象。如前面列举的舒伯特《d小调四重奏》第一乐章（例2–32）、《弦乐五重奏》（例2–47）等。下例是舒伯特的艺术歌曲《在远方》。

例17–414

舒伯特《在远方》

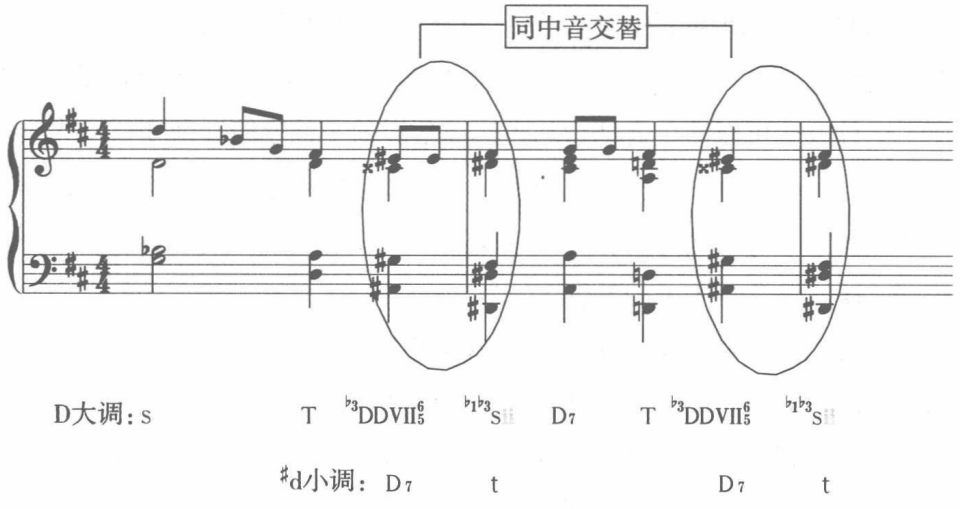


（同中音位置）

3. 浪漫主义时期以等音转调的方式出现的同中音关系调性对置现象。在作同中音调式交替的时候，很多情况是可以通过等音转调来解释的，也就是说，两调之间是有环节作为过渡的。

例 17–415

舒　曼《带着桃金娘与玫瑰》



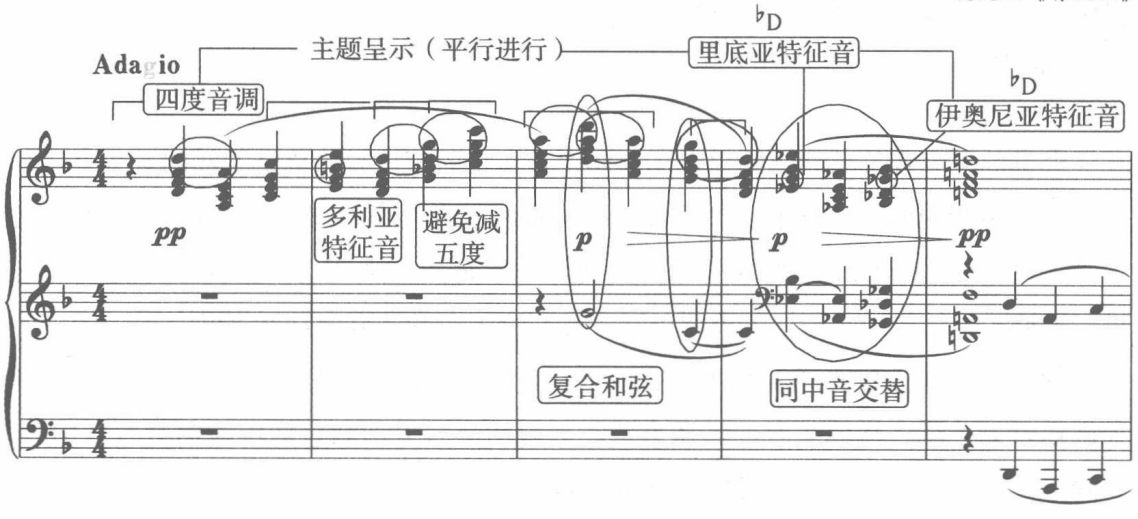
从上例来看，这种同中音调式交替手法在浪漫主义时期就已经产生，只是手法还留有古典主义时期的特征。

4. 浪漫主义后期的有目的使用。在古典主义时期，功能性是第一位的，能够表明其功能性的音级，称之为调式功能骨架音级，如Ⅰ、Ⅳ、Ⅴ。建立在其上面的和弦称为正三和弦（T、S、D）。而在上述各音级的上方的三度音级，能够体现该和弦性质的Ⅲ、Ⅵ、Ⅶ，则称为色彩音级。

这种同中音关系的两个调，如 d 小调与$^{\flat}$D 大调之间的色彩音级Ⅲ、Ⅵ、Ⅶ 相同，而骨架音级则不同，这也从侧面印证了浪漫主义时期的和声风格所要表达的语言特征——功能性减弱，色彩性增强。

例 17–416

德彪西《骨灰缸》



（四）同中音对置产生的理论基础

1. 音乐风格、价值取向的改变。任何理论产生的背后都存在其价值取向的改变。同中音对置与极音对置、中音对置一样体现的是音乐风格的改变及由此带来的价值取向的改变。这种改变可以简单概括为从古典至浪漫的一种过渡性渐变。

在古典主义传统和声中，正格进行（D—T）或变格进行（S—T）中的四五度关系所强调的是根音与五音之间的相等的互换方式。如 T—D（T 的五音等于 D 的根音），反之则相反（D 的根音等于 T 的五音）。

在浪漫主义时期的和声中，中音对置体现的是三音与根音或五音之间相等的互换方式。如 T—dtⅢ（T 的五音等于 dtⅢ的三音），反之则相反（dtⅢ的三音等于 T 的五音）。

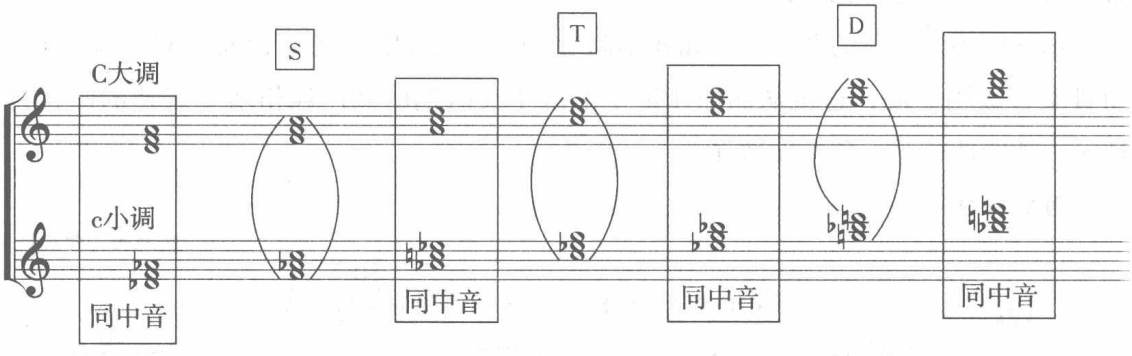
T—tsⅥ（T 的根音等于 tsⅥ的三音），反之则相反（tsⅥ的三音等于 T 的根音）。

前一种可以简称为徵角互换（或相反），后一种可以简称为宫角互换（或相反）。在第十五章“中音对置与三度循环”中曾以旋宫转调的方式介绍过。

中音关系的确立，使得三音的重要性越来越明显，在这种条件背景下，同中音的调式交替便应运而生了。

2. 同主音大小调交替的和弦中存在大量的同中音和弦关系。在大小调同主音交替的和弦中，除了骨架音级上的Ⅰ、Ⅳ、Ⅴ之外，其余大部分是同中音关系。

例 17–417



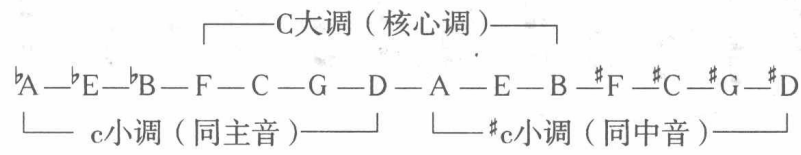
大量的同中音关系和弦的存在，为同中音和弦的直接对置奠定了基础。

3. 同中音的调式弥补了古典主义时期只有同主音大小调式交替的不足。我们知道如果通过同主音和弦的转调向降号方向转，一般是从 C 大调至 c 小调（同主音和弦）进行转调，但如果还是通过 c 小调（同主音和弦）向升号方向转就不好办了。

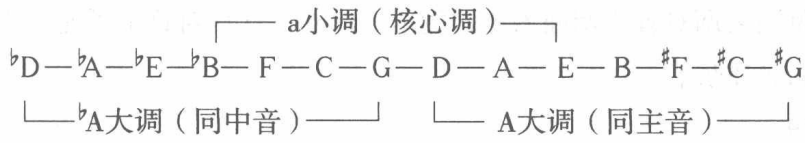
同中音调式交替的产生弥补了通过同主音调式交替和弦在转调方面的不足。如 C 大调通过 c 小调这样同主音的转调方式，只能向降号方面转，而不能向升号方面转。而同中音调（如♯c 小调）就可以向升号方面转了。

从两调的音列来看，也是对比互补的。如C大调的音是C、D、E、F、G、A、B（核心调）。c小调是C、D、♭E、F、G、♭A、♭B（同主音）。♯c小调是♯C、♯D、E、♯F、♯G、A、B（同中音）。它们之间的关系如下图：

大调与其两个同名小调关系图示：



小调与其两个同名大调关系图示：



三、重同名调对置

所谓重同名调，指的是在同名调（同主音或同中音调）的基础上的进一步扩展，所形成的同名调之同名调。例如C大调的同名调c小调。而c小调的同中音调则是♭C大调。这个♭C大调相对于C大调来论，就是重同名调（同名调的同名调）。

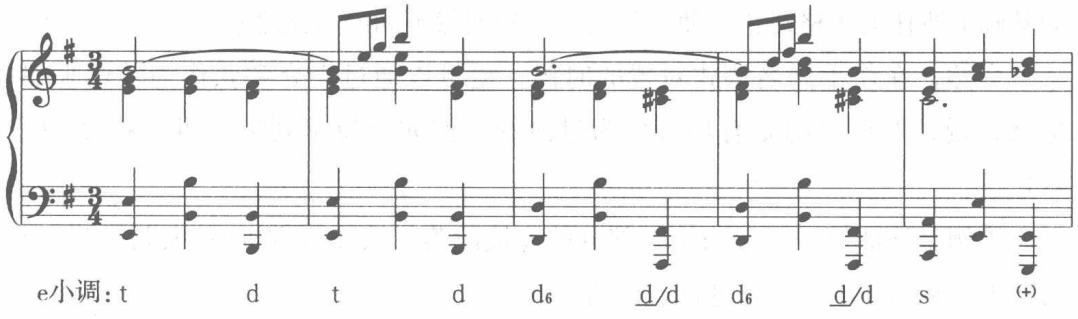
（一）定义及基本特征

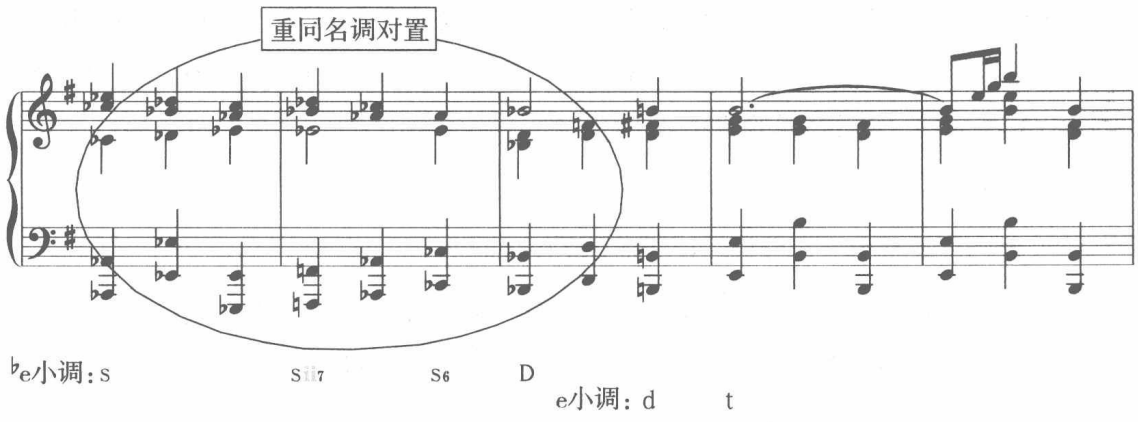
1. 定义：调式音列相同，距离原调相差小二度关系的上下方的相同调式。它是通过同主音调的进一步扩展得来的，因此叫重同名调对置。

2. 基本特征：重同名对置是指上述关系的调性或和弦之间的对置进行。在应用上，同级和弦可以互相代替或并置出现，其功能属性不变。

在具体用法上同样可以采用调插入及单插入。

例 17–418　　普罗科菲耶夫《罗密欧与朱丽叶》

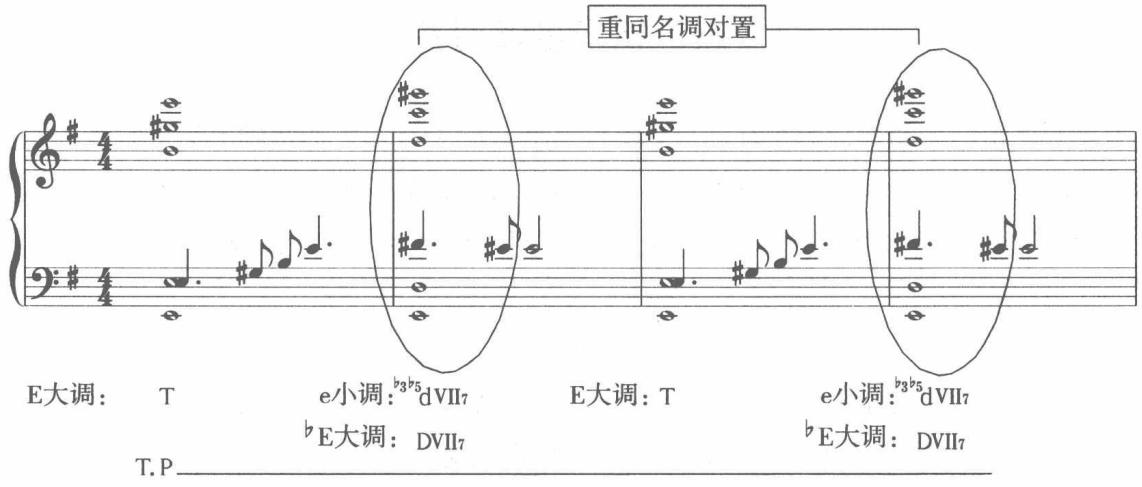




上例是重同名调对置（调插入）的例子。此外，这种对置也可能发生在其他任何音级上的重同名和弦上。

例 17–419

德沃夏克《自新大陆》第四乐章结尾（钢琴缩谱）



上例是这部交响曲结尾的最后部分。乐曲以规模宏大的气势，表现了被压迫民族对未来充满光明、美好的坚强信念。其中 E 是原调 e 的同主音大调，而 ♭E 则是原调 e 同中音大调，在这里形成的则是重同名调的对置关系（E—♭E）。在这种重同名调对置的基础上所作的正格终止，使色彩上有一种截然不同的对比之感。

当然，在作重同名调式对置的时候，也可以通过中介和弦作为转调来解释的，也就是说，两调之间是有环节作为过渡的。例如巴拉基列夫《伊斯拉美》（例 17–411）。

该例是该曲第一部分与第二部分的连接段落，从 ♭D 大调向 D 大调过渡，通过 ♭D 的同中音和弦 d 小三和弦进行直接的对置。

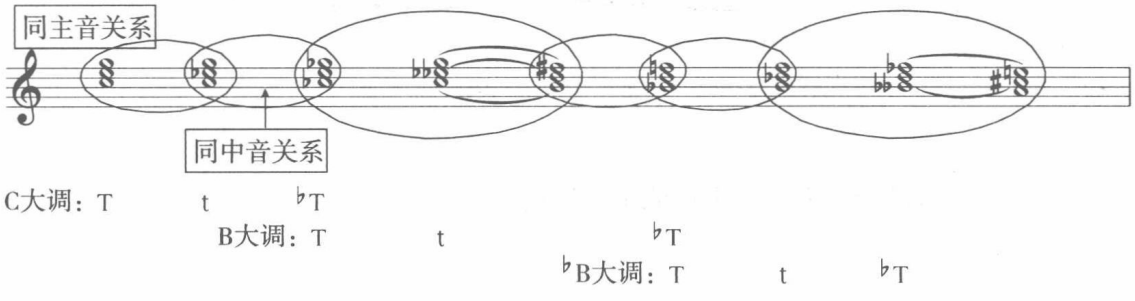
（二）重同名调对置产生的理论基础及背景

1. 建立在同中音调式交替理论产生的基础上的进一步扩展，形成的重同名调对置理论现象。这种调性扩展的手段就如同 DD 是 D 的扩展；SS 是 S 的扩展；极音对置（重中音对置）是中音对置的扩展一样，重同名调对置是同名调对置的扩展（但有个前提，首先是同中音调式交替理论的产生）。例如柯达伊《九首钢琴曲》（例 17–401）。

该例中，A—a—$^{\flat}$A 为 三个同级和弦的并置连接，是从核心调（原调 A）主和弦出发——同名和弦（a）再到重同名和弦（$^{\flat}$A）的逐步过渡。而从模进的角度来看，这是个下小二度模进关系，旋律后 2 小节是前 2 小节的变化重复。

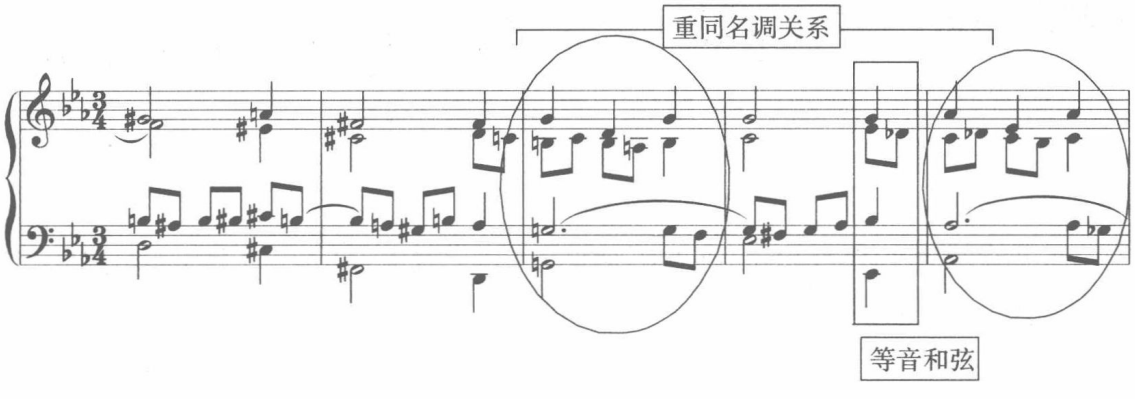
如果将上述的调性 A 与$^{\flat}$A 直接对置（省略 a），即形成重同名调对置。下面是这种同主音对置与同中音对置连续进行的和声序进图式：

例 17–420



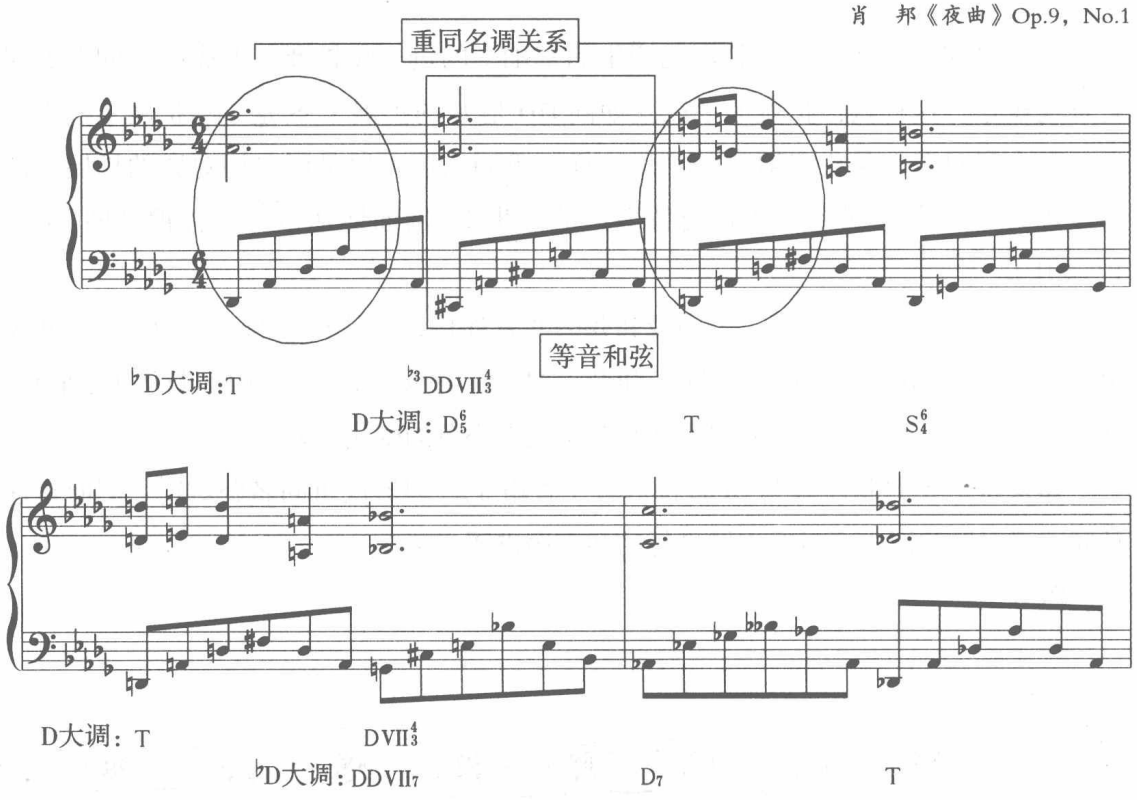
2. 重同名调对置产生的另一个理论基础是等音转调。如 G：$^{\flat 3}$DD Ⅶ§=$^{\flat}$A：D_7 或反之。如果将转调环节去掉，则直接进行重同名调关系的对置，我们作过的许多习题都是这样的。

例 17–421



例 17–422

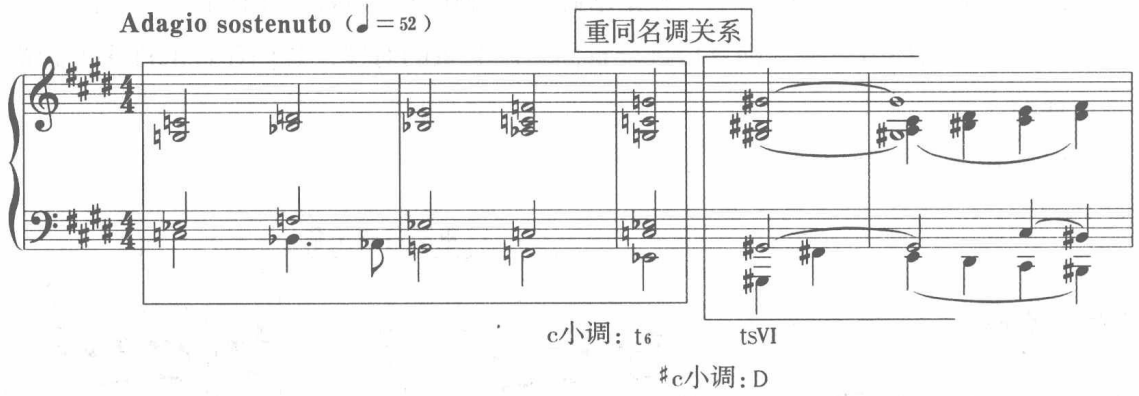
肖　邦《夜曲》Op.9，No.1



从等音转调的角度来看，也可能是下例这样。

例 17–423

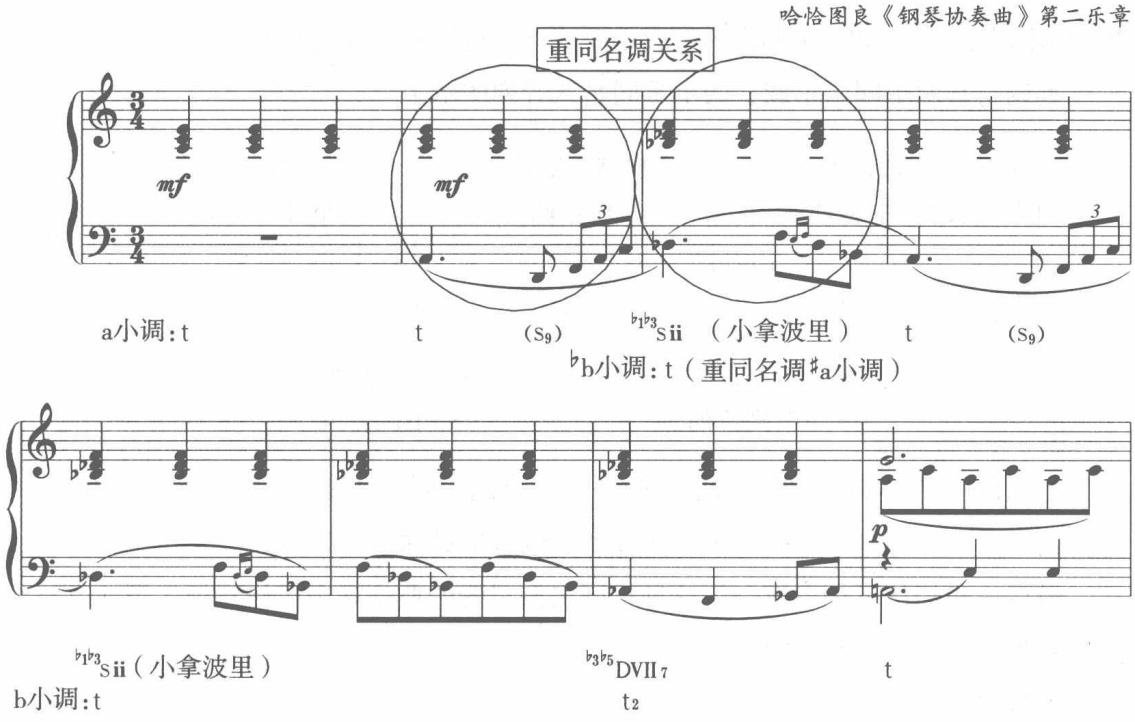
拉赫玛尼诺夫《第二钢琴协奏曲》第二乐章



3. 小拿波里和弦（变和弦）的产生，使重同名调对置成为可能。下例是哈恰图良《钢琴协奏曲》第二乐章。

例 17–424

哈恰图良《钢琴协奏曲》第二乐章

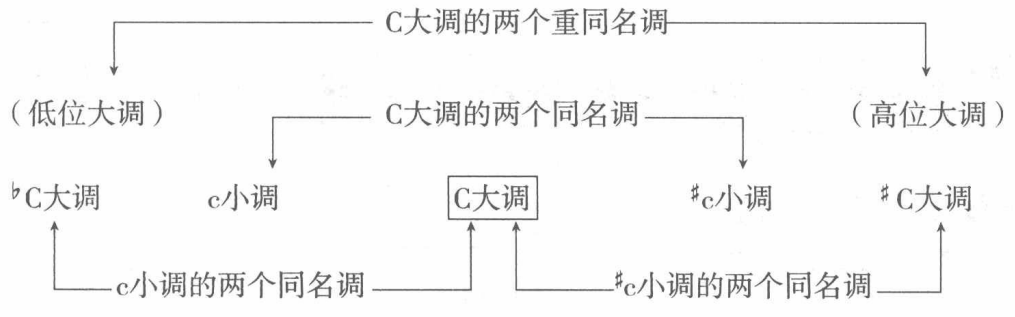


上例是 19 世纪末在小调中出现的小拿波里和弦。实际上就是♭b 小调的主和弦，它与 a 小调的主和弦为重同名调的对置关系，形成了一种特有的不同于传统大小调风格的音响特征。我们在学传统和声 S 组变和弦那部分时，是将这个和弦做为♭1♭3S Ⅱ（小拿波里和弦）来看待的。而从重同名调的角度来看，这是高位小调的主和弦与核心调主和弦的对置。

在传统和声中，将高小二度与低小二度的调，看成是三级关系调，而在浪漫主义后期，由于同中音调式的产生，使得同名调的领域在扩大。每个调不仅有一对孪生的同名调（如 C 大调中的 c 小调与♯c 小调），而且还有一对孪生的重同名调（♯C 大调与♭C 大调）。它们在传统和声中，相等于高小二度与低小二度的调。

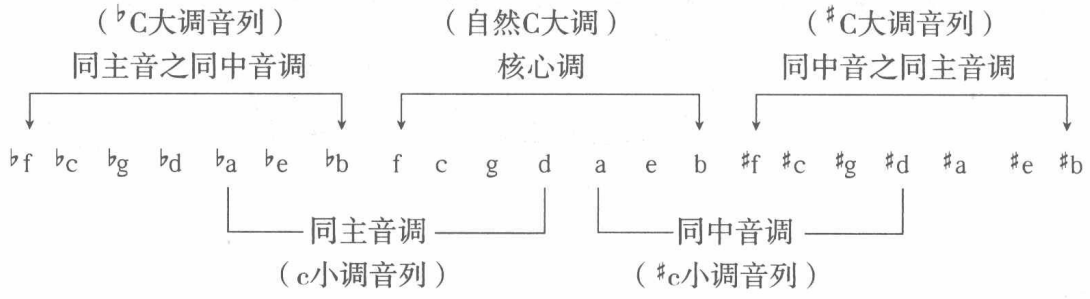
这两个调也称高位大调与低位大调，在调式音列上也呈对比互补的。

大调与其两个同名小调、两个重同名调关系图示：



上图说明：若以 C 大调为核心调，那么♯C 大调 = 同中音小调♯c 小调之同主音大调。♭C 大调 = 同主音小调 c 小调之同中音小调。下面将这五个调式音列一并列出。

大调与其两个同名小调、两个重同名调音列图示：

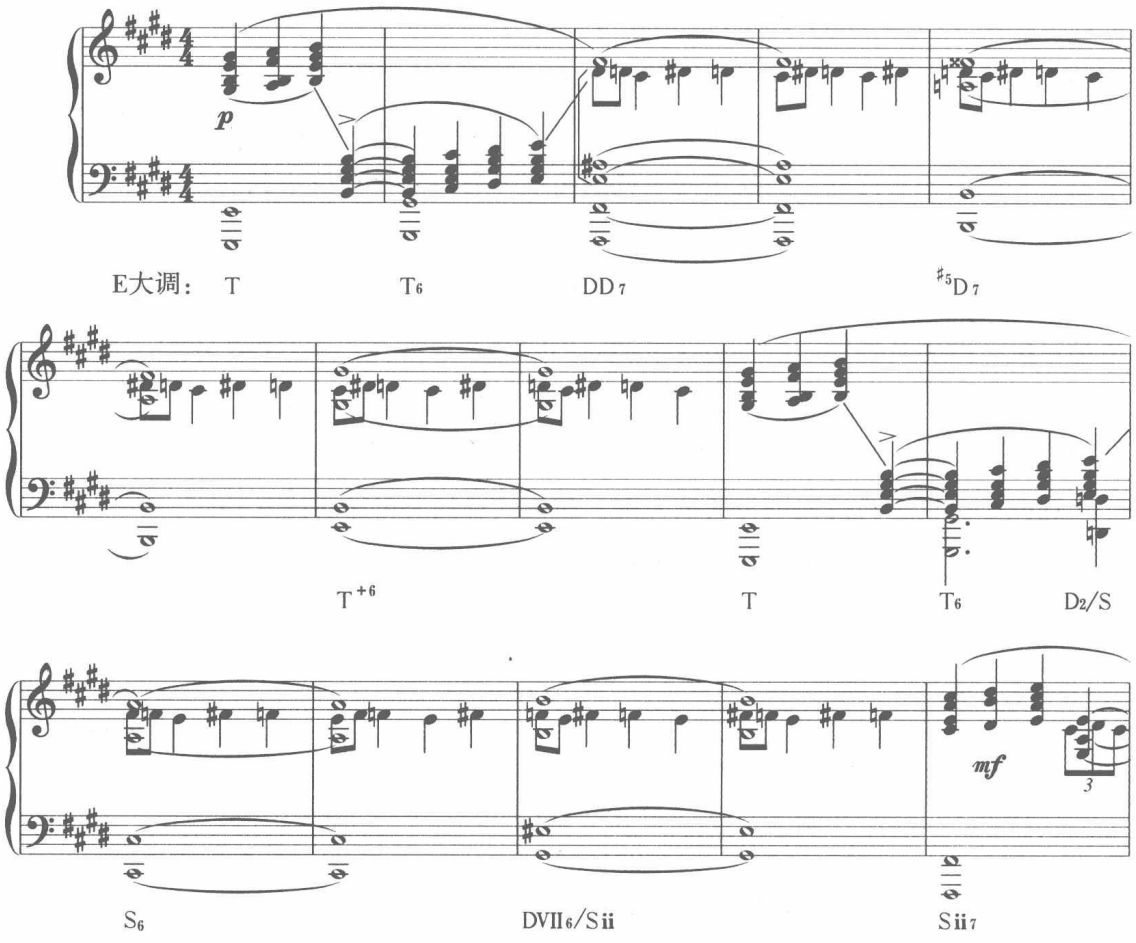


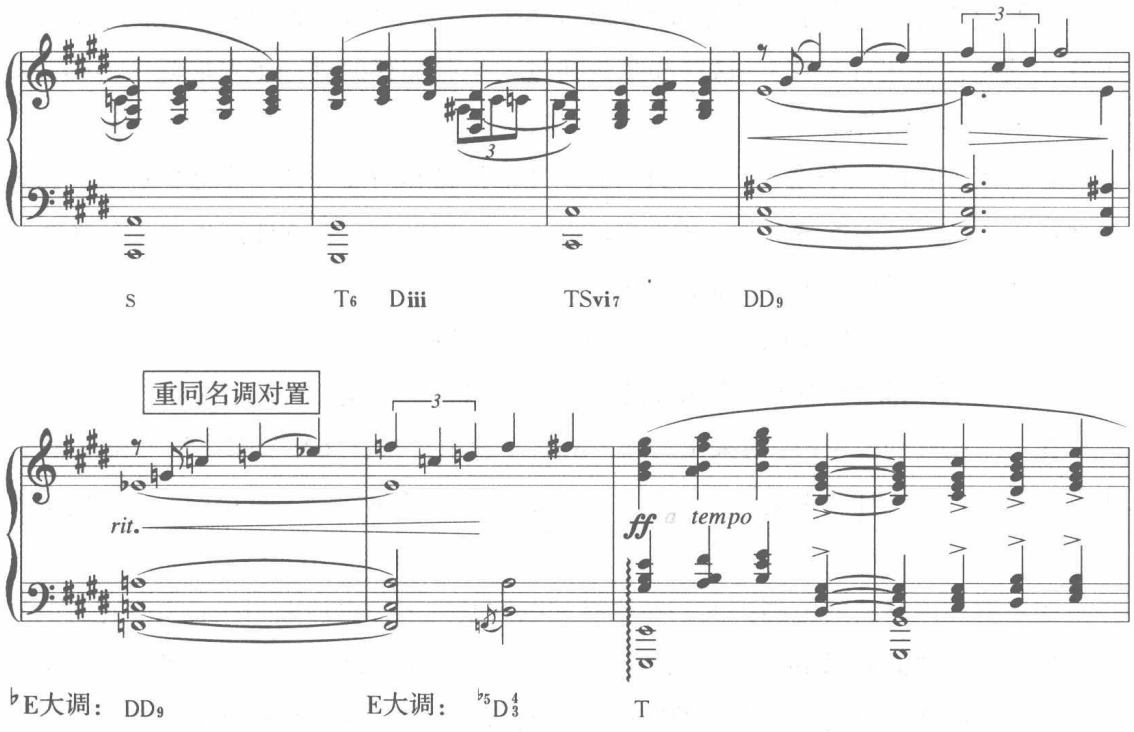
上图说明：如同 c 小调（同主音调）与♯c 小调（同中音调）一样，音列是互补的。低位大调（♭C）与高位大调（♯C）在音列上也是呈对称互补的。

最后，我们从下例了解一下这种重同名调对置的典型和声风格特征，下面是格什温《蓝色狂想曲》对比主题的片段。

例 17–425

格什温《蓝色狂想曲》





该曲为爵士与传统音乐结合的典范。原曲为四手连弹的钢琴谱，后经过格罗菲的编配成为一首著名的经典作品。

前面我们曾提到，重同名调是同名调的进一步扩展，如同 DD 是 D 的进一步扩展、SS 是 S 的进一步扩展、极音对置是中音对置的进一步扩展一样。需要说明的是，重同名调并置也存在两个和弦或调性之间的并置连接，如哈恰图良《钢琴协奏曲》第二乐章（例 17–424）。重同名调对置也包括由重同名调产生的所有和弦的交替进行，如德沃夏克《自新大陆》第四乐章结尾（钢琴缩谱）（例 17–419）等。

四、半音调性体系

通过前面大量实例表明，传统和声的调性关系到了浪漫主义后期已发展到一种覆盖面极广，包括所有 12 个半音在内的“广义调性”体系范畴，这就是半音调性体系。

1. 定义及基本特征。所谓半音调性体系，指的是古典大小调和声体系的延伸，至浪漫主义后期出现的一种“广义调性”体系。它源于大小调和声体系，但又从某种程度上摆脱了大小调和声束缚的一种调性思维模式。这是大小调和声在近现代和声中的发展的必然结果。

其特点是半音音阶上的大小三和弦，作为独立功能意义上的和弦对于主和弦的倾

向。这种和弦的意义在于不是附属于某个主和弦或正三和弦，而是具有独立意义上的半音和弦（含变化音和弦）。这些和弦是通过大小调交替的进一步发展而产生的，它是调性扩张到新的阶段的产物。

2. 调性扩张的三个途径。[①]我们知道调性扩张是和声发展的一个必然趋势。从多声部音乐产生至今，始终处于一种发展的状态。下面简述有关调性扩张的几个概念：

调性扩张，指调性主音控制范围的扩大。

调性范围，指隶属于调中心（主和弦）和弦范围。

基本范围，指主和弦及其相互关系的自然音级上的和弦（自然音体系范围）。

在单一调性的范围内，所采用的和声材料不超出自然音体系范围。除主和弦之外，所有的其他自然音和弦都是为了支持主和弦的，其目的是建立一个调中心。这时的调性没有扩张。

如果将和声材料的范围扩大，在原有和弦的基础上，再加上一些含有变化音的和弦（如离调、调式交替和弦等），其目的不是为了转调，只是为了丰富各个音级上的和声效果及增强和弦与和弦之间的倾向性，该调主音所控制的范围在明显扩大。这时的调性就开始扩张了。其具体途径如下：

① 离调变化音的运用。离调作为大小调和声的主要特点，在音乐作品中，得到较大程度的发挥和发展，以至于我们在谈到大小调和声体系时，几乎找不到不带离调的和声现象。

②“真正”变和弦变化音的运用。由于这种变音，不引起调性及功能上的变化，只是为了增加某一自然音级的倾向性而使用的变化音。如 D 组、S 组、DD 组的各种变和弦的使用。它所产生的倾向感是自然音和弦无法达到的。也就是说这种变和弦是建立在“真正”变音的基础上的变化音和弦。

③ 调式交替变化音的运用。这些和弦主要是通过大小调交替，互相渗透得出的一些含有变化音的和弦，由于变化音产生的方式有别于前两种，因此这种变化音也称为调式交替式变化音。

第一、二点的调性扩张与第三点的调式交替既是调性扩展的两个重要方面，同时也是瓦解大小调功能体系和声的两个重要因素。调式交替引起了调性的扩张，而调性扩张则可以看作是调式交替的结果，二者紧密相连。前者是用“多中心”来分散主和弦的统治，后者是用“架空”主和弦的方法来削弱其他和弦对主和弦的倾向性。音乐经过长期的不断发展与变化，逐渐进入了多元化风格写作时期，进而导致大小调

① 以下内容参考了刘康华《和声教学中调性扩张技巧的深化与功能关系的拓展》（中国音乐学院 2010 年《全国和声复调教学研讨会论文汇编》）中的相关内容。

和声体系的解体。新的、不同于以往的各种风格体系的建立，结束了大小调和声近二百五十年间的统治地位。

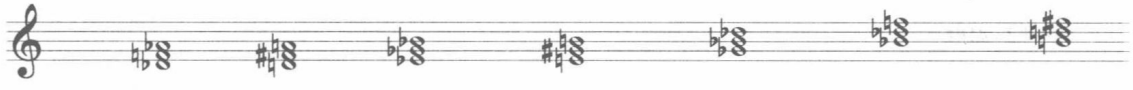
3. 半音调性体系的三个层面。[①] 首先我们将 12 个半音上的大小三和弦全部列出，共 24 个大小三和弦。看看它们都属于哪个层面上的和弦。

第一层面（同主音大小调交替和弦）

例 17–426

第二层面（同主音其他调式交替与平行交替和弦）

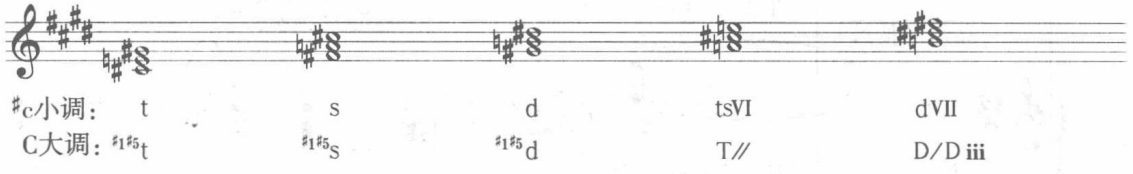
例 17–427



（弗里几亚）（里底亚）（洛克里亚）（平行交替）（洛克里亚）（弗里几亚）（里底亚）

第三层面（同中音交替产生的剩下 5 个和弦）

例 17–428



4. 半音调性体系的特征。这是大小调和声体系合乎逻辑的一个发展的必然结果，这个理论基础源于童忠良的近现代和声功能网理论。

半音调性和声体系，指调性半音音阶上的任何和弦都具有独立意义，并可直接解决到主和弦，是一种浪漫主义后期的和声体系。每个和弦均建立在 12 个半音的任何一级上，而且每个音级的重要性都是相等的。这点有别于古典的四五度功能性和声体系。这种以三和弦为基础的有调性为特征的任何一级上的和弦，都可以进行到主和弦，每个和弦都具有独立的功能意义。

① 以下内容参考了刘康华《20 世纪和声讲座》（未出版）中的相关内容。

其特征：十二音级性（不止是自然的 7 个音级，而是 12 个音级上的大、小三和弦）；十二音级上的任何和弦，均可直接进行到主和弦。

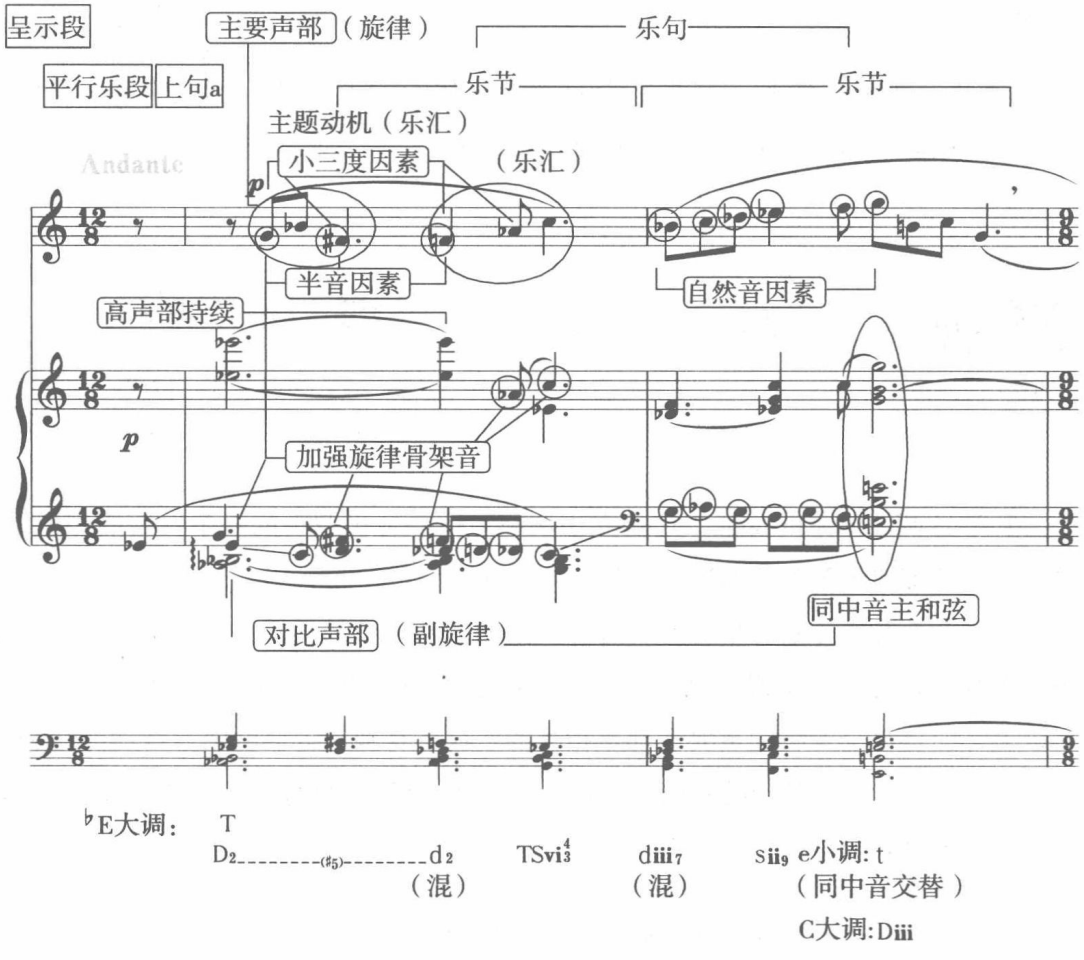
和弦与和弦的连接，是作曲家个性取舍的结果，是近现代有别于传统大小调和声的主要特征。

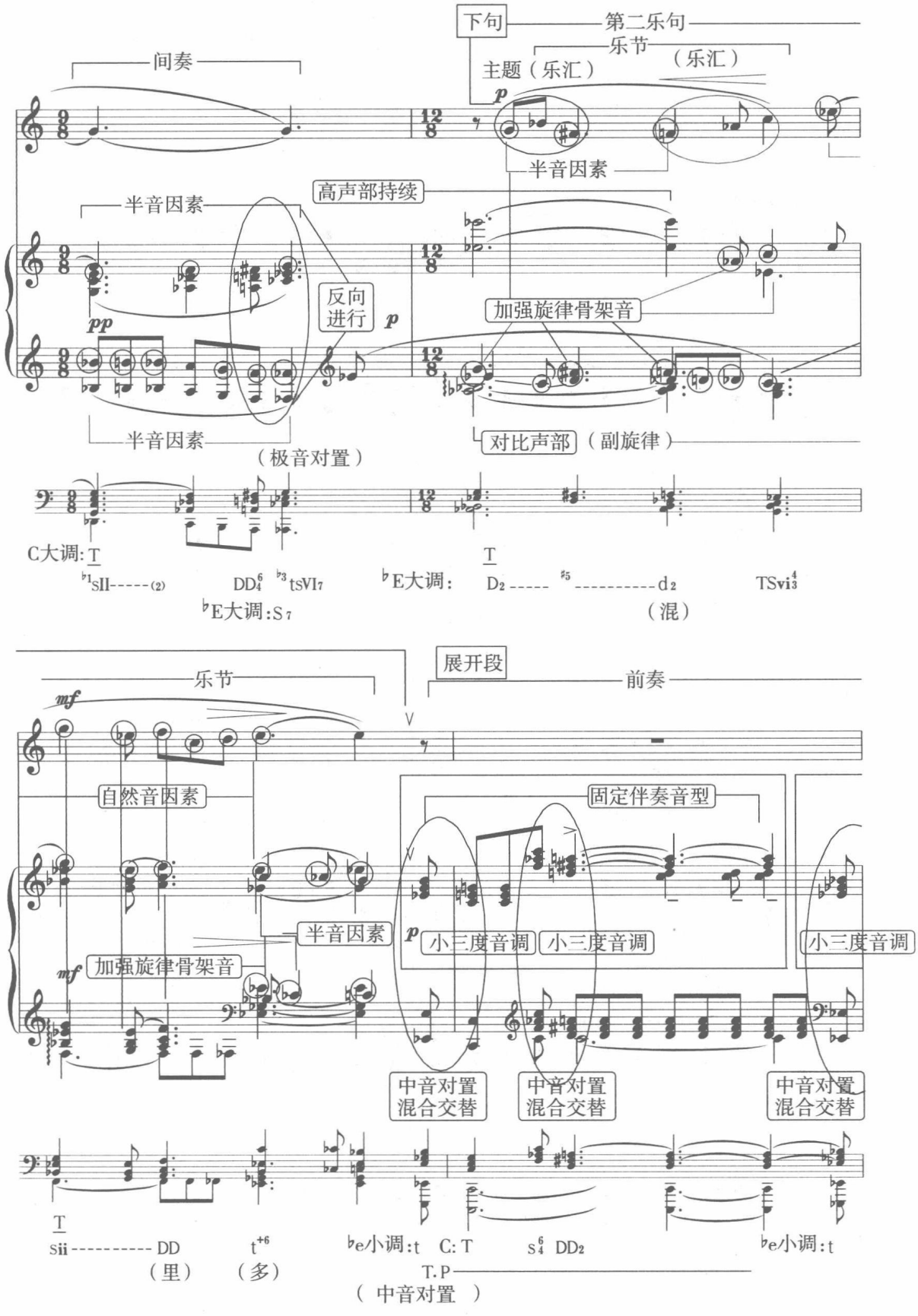
下面我们分析普罗科菲耶夫《五首旋律》（Op.35，No.1）。

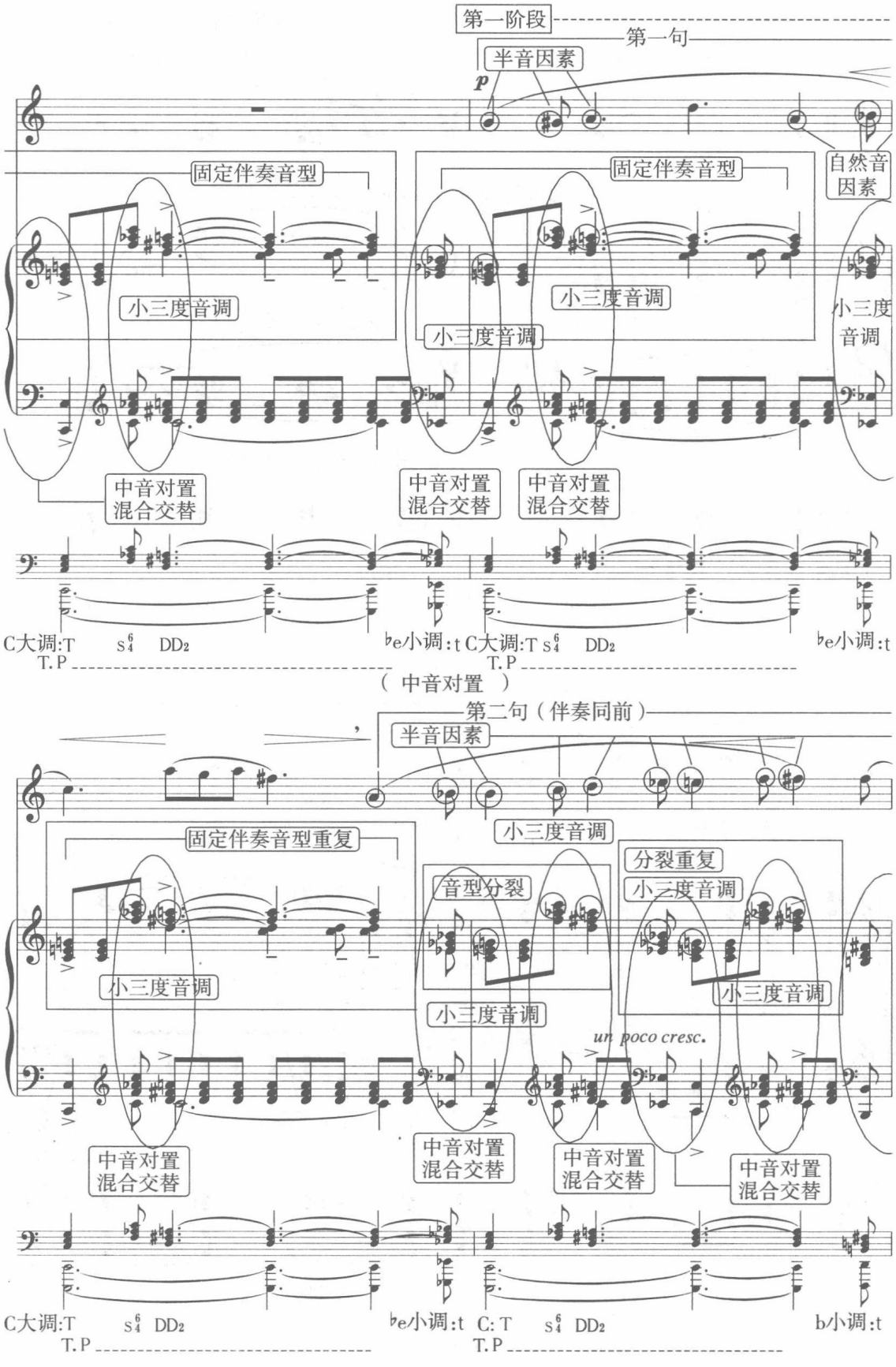
这首作品写于 1920—1925 年之间，属于中期的作品，《五首旋律》共有 5 首小品具有探索性质，与勋伯格、斯克里亚宾等人的同时期作品相比，明显具有保守主义倾向。首先这是有调性的，♭E 大调，但是调性扩张得很厉害，是采用半音调性关系写成的小品。

我们从和声的角度作为切入点，从结构形态、纵向结构、横向进行、结构布局四个方面，对普罗科菲耶夫《五首旋律》进行技术上的分析，并从中领略近现代和声语言的瞬间音响结构。

例 17–429




下句
第二乐句
乐节
间奏
主题（乐汇）
（乐汇）
半音因素
高声部持续
半音因素
反向进行
加强旋律骨架音
半音因素
对比声部
（副旋律）
（极音对置）
C大调: T
♭1SII-----(2)
DD6/4 ♭3tsVI7
♭E大调: S7
♭E大调: D2 ----- ♯5 ---------- d2
TSvi4/3
（混）
展开段
乐节
前奏
自然音因素
固定伴奏音型
半音因素
小三度音调
小三度音调
小三度音调
加强旋律骨架音
中音对置
混合交替
中音对置
混合交替
中音对置
混合交替
T
sii ---------- DD
（里）
t+6
（多）
♭e小调: t
C: T
s6/4 DD2
T.P
（中音对置）
♭e小调: t


第一阶段
第一句
半音因素
p
固定伴奏音型
小三度音调
固定伴奏音型
小三度音调
小三度音调
自然音因素
小三度音调
中音对置混合交替
中音对置混合交替
中音对置混合交替
C大调:T S6/4 DD2
T.P
♭e小调:t
C大调:T S6/4 DD2
T.P
♭e小调:t
（中音对置）
第二句（伴奏同前）
半音因素
小三度音调
固定伴奏音型重复
小三度音调
音型分裂
小三度音调
分裂重复
小三度音调
小三度音调
un poco cresc.
中音对置混合交替
中音对置混合交替
中音对置混合交替
中音对置混合交替
C大调:T S6/4 DD2
T.P
♭e小调:t
C:T S6/4 DD2
T.P
♭小调:t

音型分裂　扩展

poco rit.

f　*f*

定伴奏音型
下移大三度

calla persa

mf

p　极音对置
混合交替

中音对置
混合交替

中音对置
混合交替

♭A大调:T　s_4^6　DD_2　　b小调:t　♭A大调:T　s_4^6　DD_2　　tsVI$_6$

T.P ----------　　T.P ----------　♭B大调:♭V$_6$

（极音对置）

第二阶段　第一句

a tempo

p

半音因素　自然音因素　音型重复　半音因素

定伴奏音型（♭B）

中音对置
混合交替

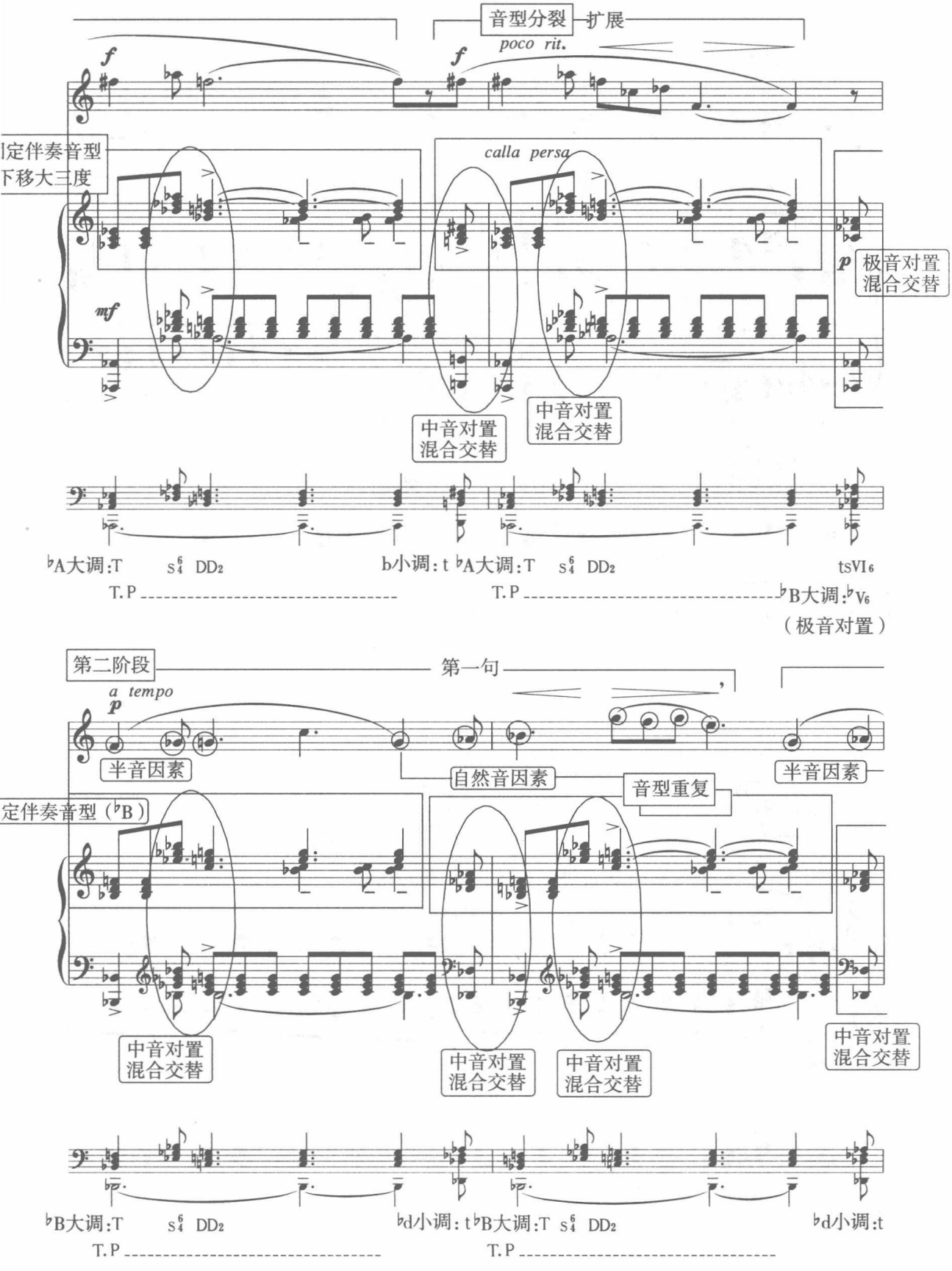
中音对置
混合交替

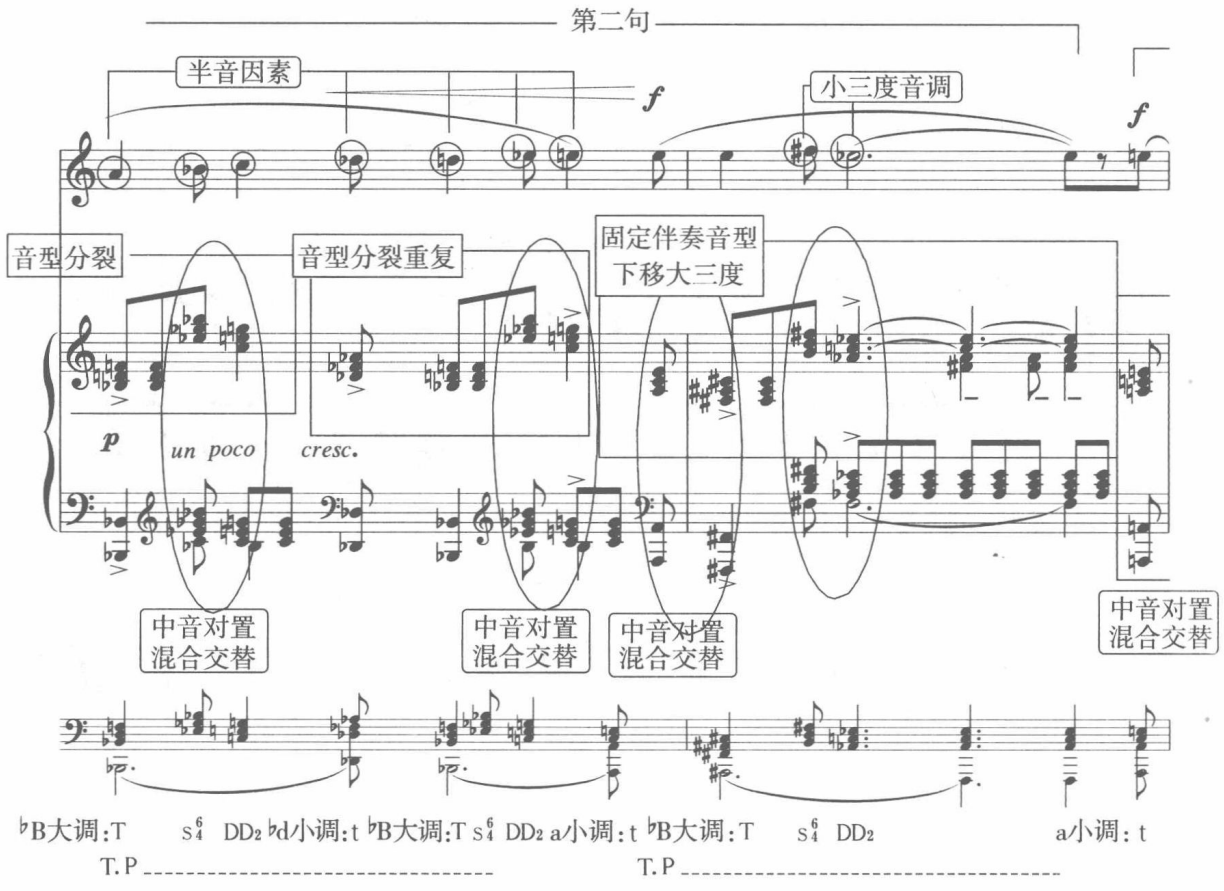
中音对置
混合交替

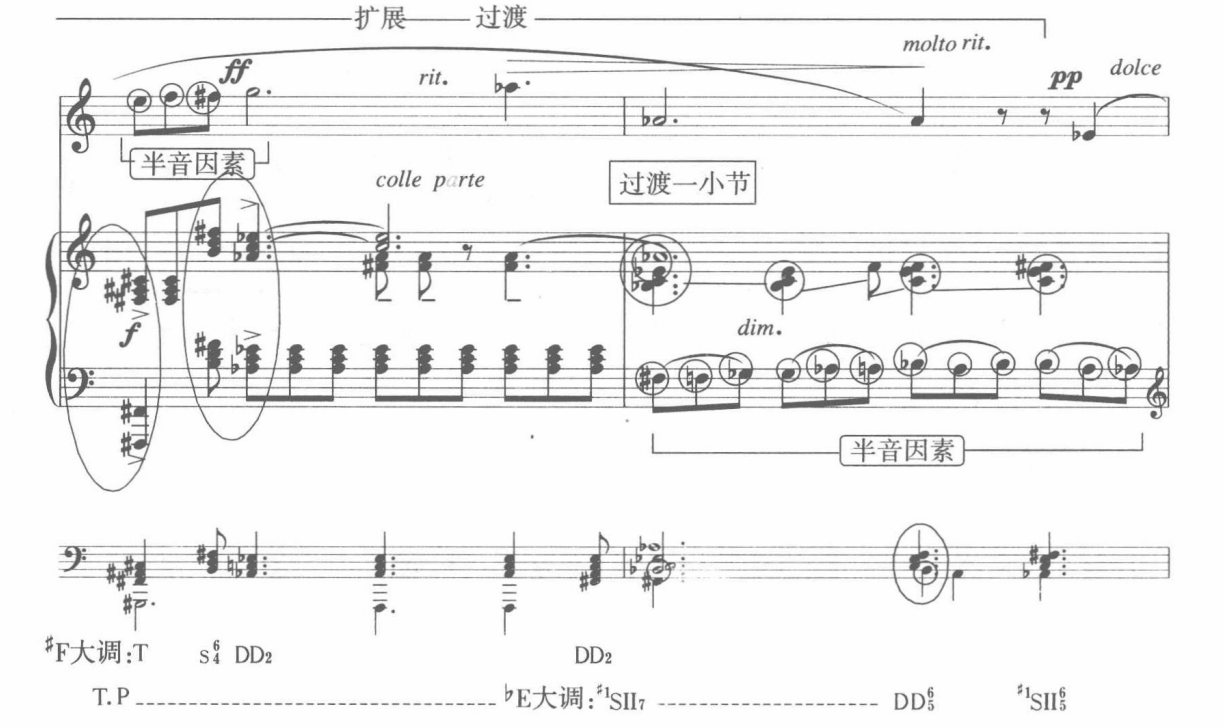
中音对置
混合交替

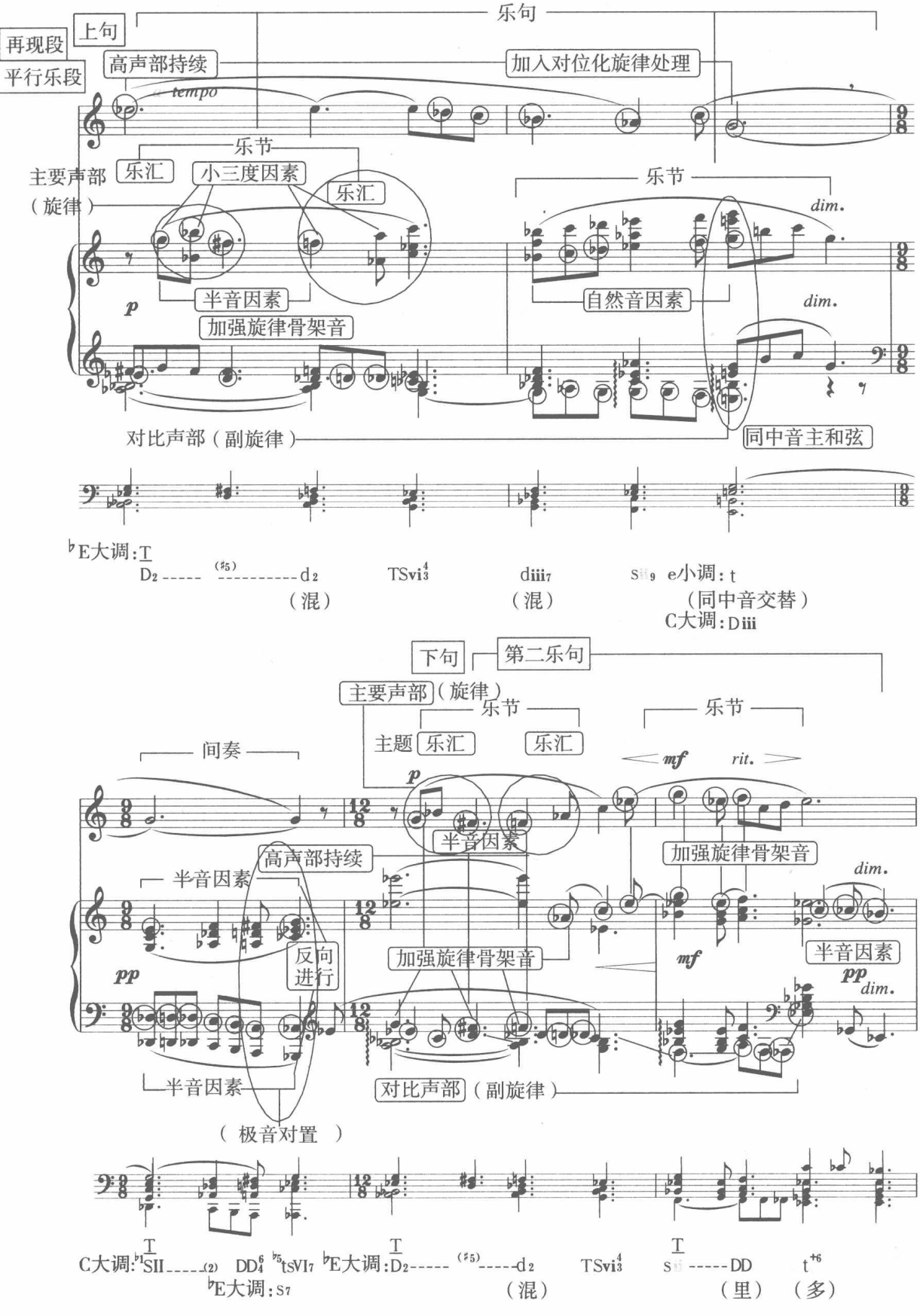
♭B大调:T　s_4^6　DD_2　　♭d小调:t　♭B大调:T　s_4^6　DD_2　　♭d小调:t

T.P ----------　　T.P ----------




第二句
半音因素
小三度音调
音型分裂
音型分裂重复
固定伴奏音型
下移大三度
un poco
cresc.
中音对置
混合交替
中音对置
混合交替
中音对置
混合交替
中音对置
混合交替
♭B大调:T S6/4 DD2 ♭d小调:t ♭B大调:T S6/4 DD2 a小调:t ♭B大调:T S6/4 DD2 a小调:t
T.P
T.P


扩展
过渡
molto rit.
rit.
dolce
半音因素
colle parte
过渡一小节
dim.
半音因素
♯F大调:T S6/4 DD2 DD2
T.P ♭E大调:♯1SII7 DD6/5 ♯1SII6/5



再现段
平行乐段
上句
乐句
高声部持续
加入对位化旋律处理
tempo
主要声部
（旋律）
乐节
乐汇
小三度因素
乐汇
乐节
dim.
p
半音因素
自然音因素
dim.
加强旋律骨架音
对比声部（副旋律）
同中音主和弦
♭E大调：T
D2 ----- (♯5) ---------- d2
TSvi4 3
diii7
Sii9
e小调：t
（混）
（混）
（同中音交替）
C大调：Diii
下句
第二乐句
主要声部（旋律）
乐节
乐节
主题
乐汇
乐汇
间奏
mf
rit.
p
半音因素
高声部持续
加强旋律骨架音
半音因素
dim.
反向进行
加强旋律骨架音
mf
半音因素
pp
pp
dim.
半音因素
对比声部（副旋律）
（极音对置）
C大调：♭1 T SII -----(2)
DD6 4
♭5 tSVI7
♭E大调：T D2 ----- (♯5) ----- d2
TSvi4 3
T Sii ----- DD
t+6
♭E大调：S7
（混）
（里）
（多）

这是采用极度调性扩张性质写的具有探索性质、风格变换不定的作品。在保持古典主义传统结构框架下的和声创新，是这首作品的主要特征，也是普罗科菲耶夫个性风格的一种展示。全曲以主和弦（♭E 大三和弦）为中心，通过各种极远关系的对置，将十二个音级上的和弦，通通纳入主和弦的控制范围，形成了有别于十二音体系之外的半音体系。因为它是有调性的，而且它也是有功能的，只是关系较远，对于主和弦的支持相对较弱而已。

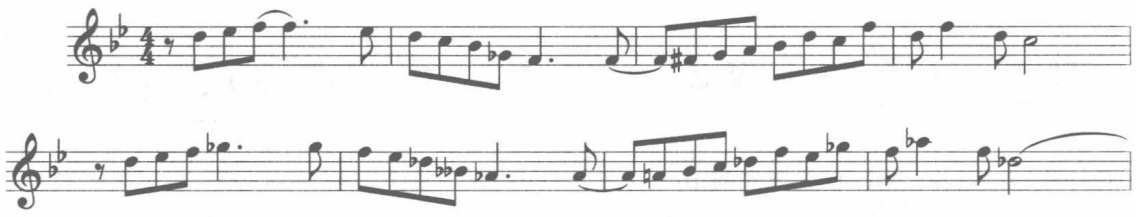
“半音调性体系”是一种广义的调性和声理论。根据调性扩张的理论，由于中心音控制范围扩大，因而任何一个音级必然与调性中心发生功能关系，从而形成具有不同功能意义的音级。同样，从功能延伸的观点来看，任何一种复杂的和声功能，均与扩张的调性的音级紧密联系在一起，它必然包含于音级之内，贯穿于不同音级的音列中。

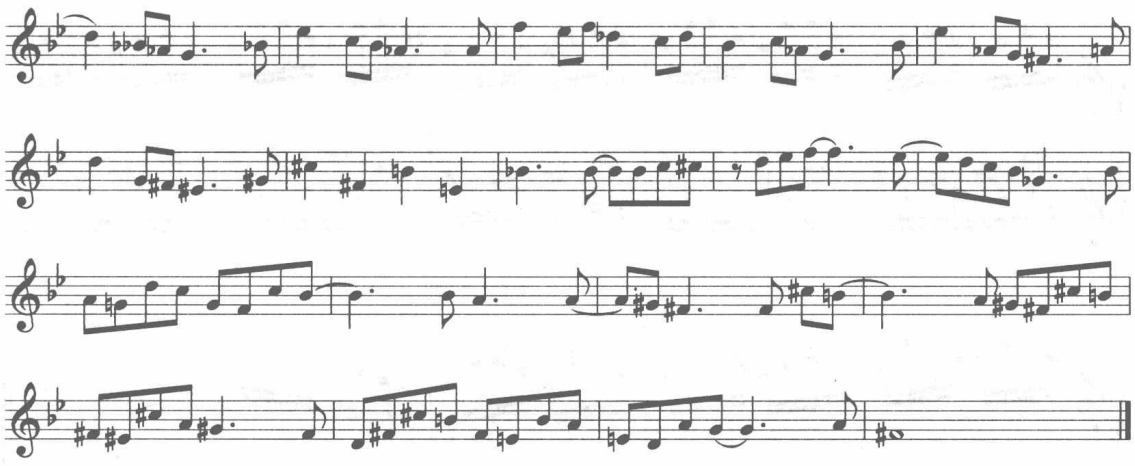
调性扩张所形成的半音调性体系，是音乐思维复杂化的直接结果，也是调性思维与调发展的高度概括和总结。当古典调性容纳不了这种思维复杂化时，便产生了这种调性扩张及功能延伸的各种形式。在促使调性扩张的诸因素中，声部进行是其中最有影响、最有能量、最活跃和最积极的一个因素。在古典调性的扩张中，我们看到了古典音乐中的典型进行被丰富、被加以复杂化、被破坏。或是由于这种进行的复杂多样性，必然引起功能性和声的瓦解。纵观和声中调性的变化发展，归结起来概括为“横”“纵”两个方面。横向的声部进行与纵向的序进逻辑，是和声万千变化的现象中归根结底的问题所在。前面就和声的调式、调性扩张与功能延伸的问题，谈了一些，以后还会涉及。下一章，我们就“横向”的声部进行问题做一些探讨。

练习十七

一、完成下列旋律的四部和声写作

要求：首先进行四部和声骨架的写作，然后进行对位化处理。

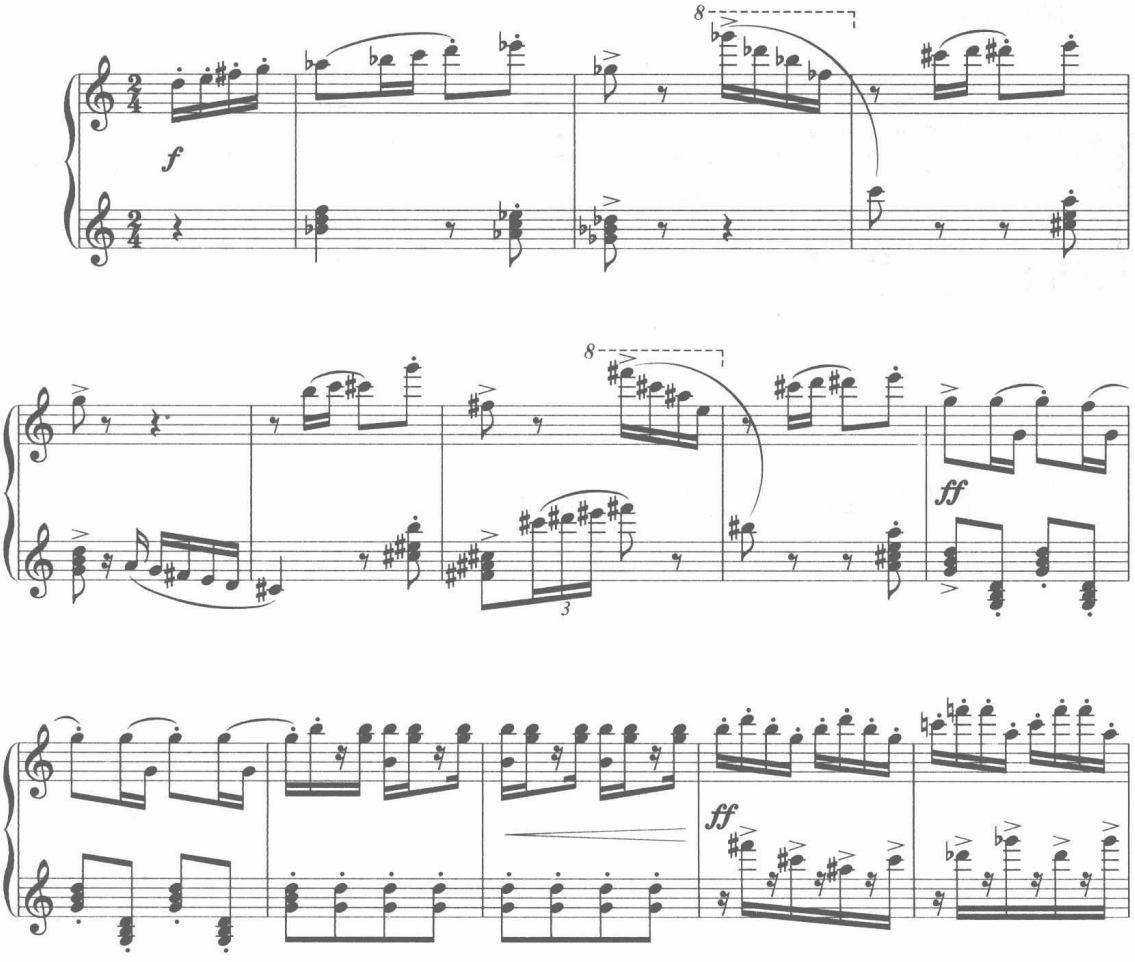


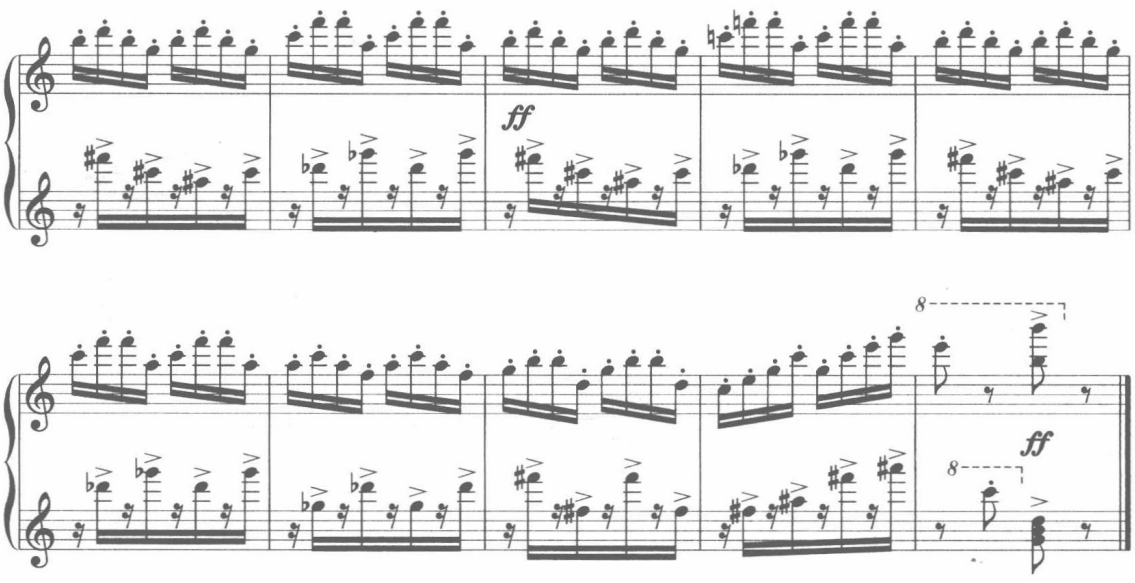


二、分析下列作品，说出其具体和声手法

例 17–430

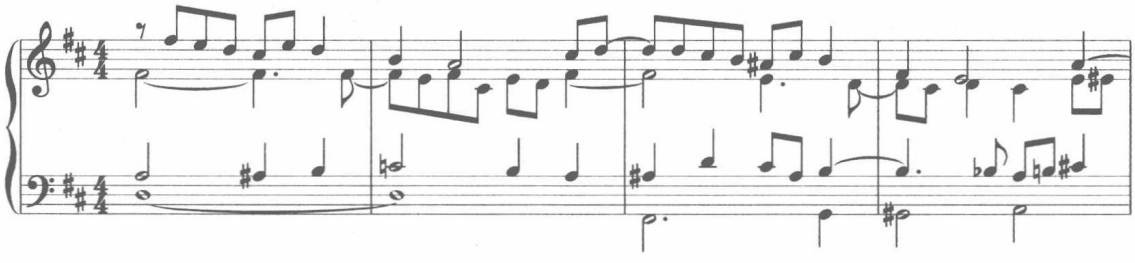
普罗科菲耶夫《瞬间幻想》Op.22，No.5





三、把下面的第一乐句扩展成乐段，然后再发展成单三部曲式结构

例 17–431



四、分　析

肖斯塔科维奇《前奏曲》Op.34，No.10

第十八章
线性和声与平行进行

一、概　　述

莫·卡纳在《当代和声》一书中，谈到和声演变的几个主要问题时，曾提到横向和纵向之间写作的平衡问题，是和声发展的主要问题之一。

和声在其发展的各个历史阶段中，始终涉及纵横之间的对立统一问题。

从公元7—11世纪的奥尔加农（Organum）时期，到主调音乐占统治地位的大小调和声时期，直至后来的浪漫主义后期、近现代音乐等各个时期，多声部音乐的构成方式——在处理纵向与横向之间写作的平衡问题上，就像一个钟摆，始终处在这两点（横、纵）之间徘徊不定。

线性和声——指的是在处理和声的纵横关系时，着重强调横向的声部运动方式，并以逻辑化的声部进行线条为出发点，来处理多声部音乐中横纵关系之间的手法。

线性和声是以声部横向运动为主，纵向功能序进为辅的典型多声部音乐处理手法。它可以促使和弦之间完全失去内在功能逻辑关系，甚至破坏纵向的常规和弦结构形式。从历史发展的角度上来看，线性和声手法可以说是贯穿整个和声发展史的始终。

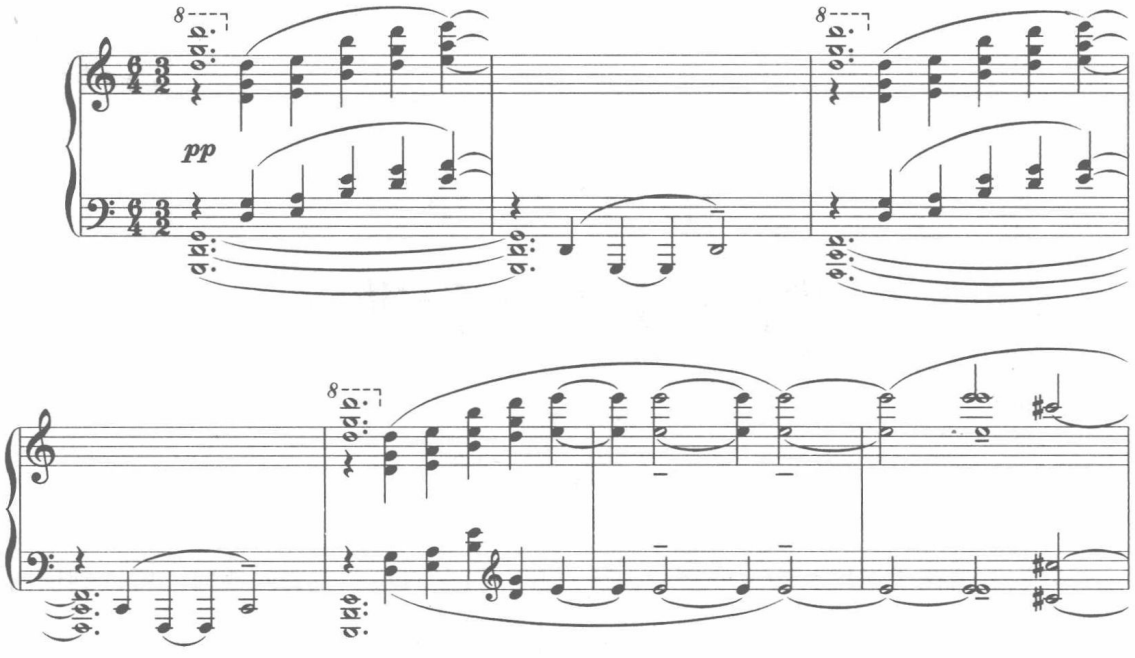
平行进行——一种古老的和声手法，历史悠久，从古至今，每个时代的作曲家或多或少地都采用过平行进行和声。

在复调时期以及大小调功能体系和声时期建立之后，平行进行相应减少。因为平行进行削弱了声部的独立性，削弱了和声序进的功能性，因此成为一种所谓“应避免过多使用”的一种和声现象。

在浪漫主义后期，特别是印象派的风格中，平行进行是很常见的。

例 18–432

德彪西《沉没的教堂》



在上例所采用的平行和声进行中，和弦的写法几乎一样，都是采用左右手两层，再加上最高层的八度音与最低层的八度而形成的仿佛具有一种空洞、飘渺的特殊色彩。

二、线性和声

（一）基本特征

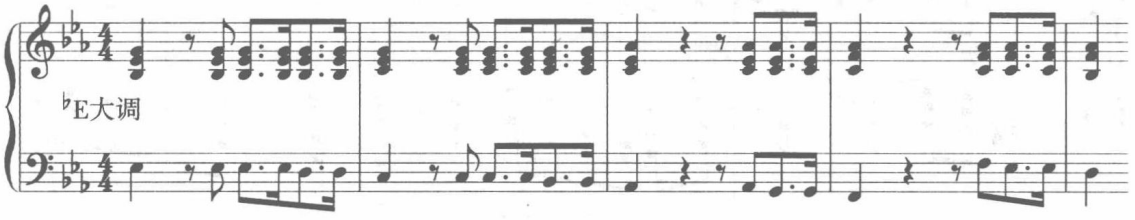
从大小调传统和声时期的和声连接四环节（材料、序进逻辑、声部进行、结构位置[①]）等方面来看，常见的多声部处理方式是以纵向序进逻辑（T–S–D–T）为主，横向声部进行为辅（功能性思维方式）。而线性和声与传统大小调和声的功能性思维方式正好相反，将序进逻辑与声部进行两个环节颠倒过来，是以横向声部进行为主，序进逻辑方面则顺其自然，在纵向方面所构成的音响则带有一定的偶然性，形成各种纵向的偶然结合，如：外音和弦、外音和音等。

① 和声连接四环节：是指和弦的纵向结构及这种结构与结构之间的序进逻辑关系，通过横向的声部进行将它具体的体现出来，还要根据整体的曲式结构位置的安排来考虑上述的各种和弦与和弦的连接。

线性和声由音阶式的旋律进行所组成，包括自然的七声音阶、半音阶、五声音阶或人工音阶中的全音阶、八声音阶等。

例 18–433

亨德尔《尤达·马卡比》

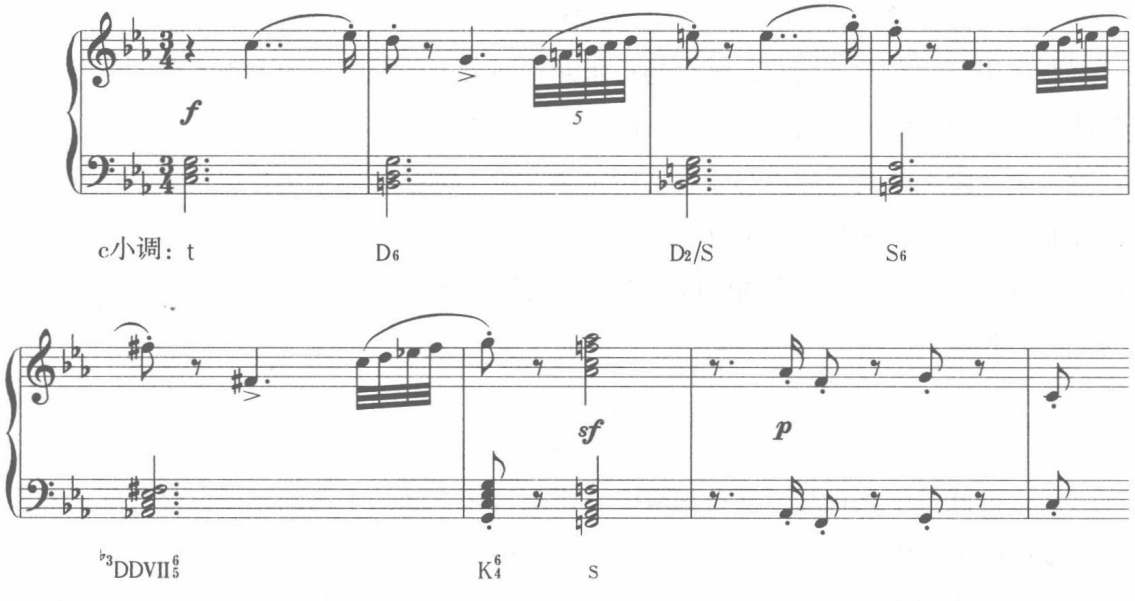


上例是采用自然音阶下行的线性和声处理方式，类似的例子在流行歌曲中还有很多，如苏芮《奉献》等。

本章的重点是有关半音进行的线性和声方面，如贝多芬《c 小调 32 首变奏曲》主题部分。

例 18–434

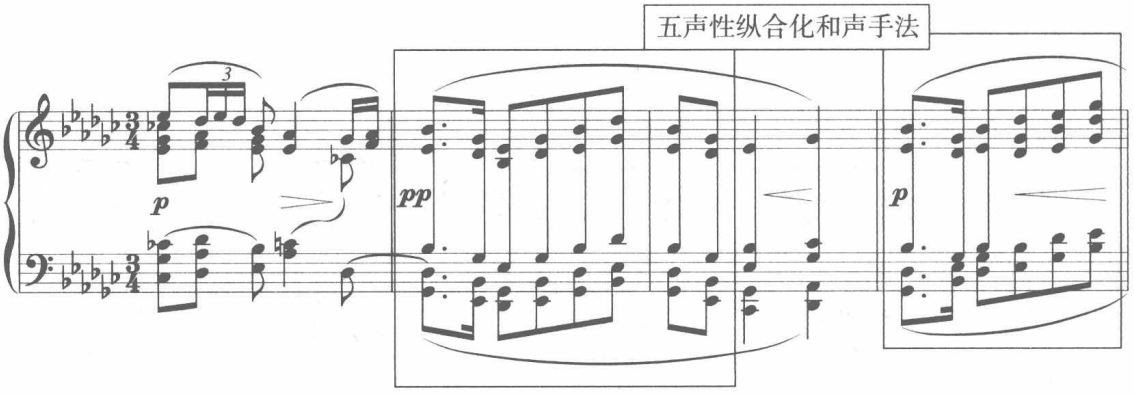
贝多芬《c小调32首变奏曲》主题



虽然线性和声常常给和弦序进带来意外进行，但有时也可能建立在完全正常的序进逻辑基础上，如上例。这是个很有张力性和戏剧化的主题，低音呈 C—B—♭B—A—♭A—G 半音下行进行，通过强烈的和声紧张性处理，步步推向高潮，在高潮处出现 S（下属）做暂时停顿，随后以轻巧的八度齐奏巧妙结束。

例 18–435

德彪西《亚麻色头发的少女》



上例采用了五声性旋律音调与非功能性线性和声连续进行，主要通过五声性纵合化和声手法[①]形成的各种纵向结合，使得和弦的组成音与五声性旋律音调在整体上保持一致。

采用全音阶音调的作品片段，如格林卡歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》（例 9–239），其低声部为全音阶进行，类似的现象还有鲍罗丁《伊戈尔王》（例 9–240）等。

采用了八声音阶音调的作品片段，如李斯特《音乐会练习曲》之三（“叹息”）（例 9–243），其低音进行已构成八声音阶，具体音列为 1：2 结构。

在运用线性和声手法时，极容易产生两种概念上的混淆。如七声音阶的线性和声与泛自然音手法的相混淆。五声音阶的线性和声手法与五声纵合化手法相混淆。六声音阶（全音阶）的线性和声与六声音阶（全音阶）的纵合化手法相混淆。八声音阶的线性和声与八声音阶的纵合化手法相混淆等等。其主要区别是以和弦为中心的写法，还是以音列为中心的写法之间的区别。以上列举的谱例基本上都是以和弦（三度叠置）为中心的和声手法。

（二）不同时期的线性和声手法

从多声部诞生之日起，横行与纵向多声部写作之间的平衡问题就已经存在，和声在其发展的各个历史阶段中，始终涉及纵横之间的对立统一问题。

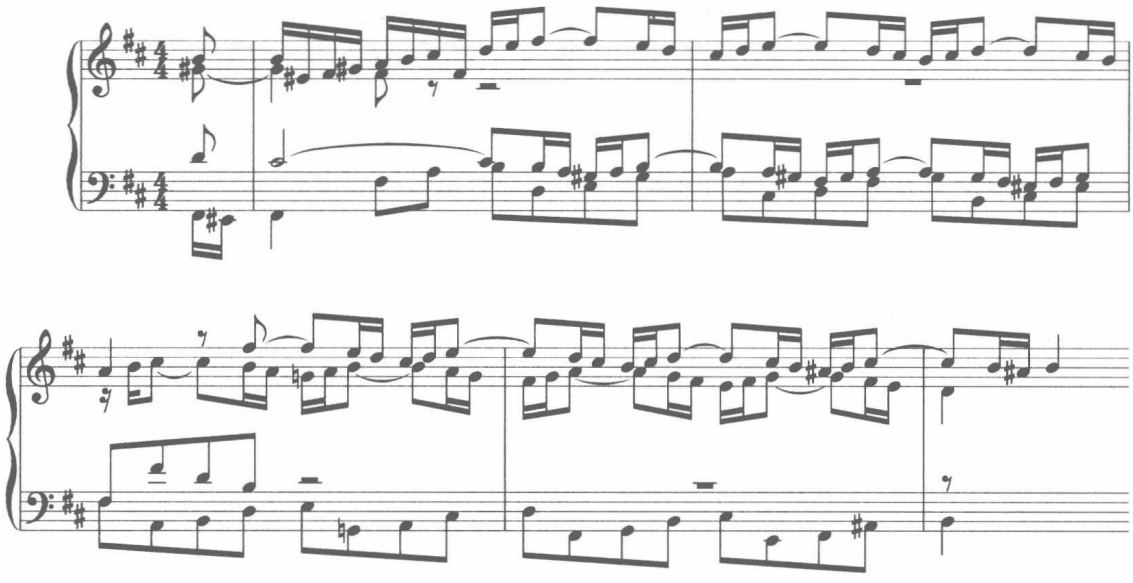
1. **对位化和声时期**。早在复调初期阶段的奥尔加农时期起，一直到巴赫（巴洛克音乐）为止，可以说多声部音乐都是横向方面占主导地位。从 1600 年主调音乐的产生，

① 纵合化和声手法是一种有别于三度叠置及非三度叠置结构的一种近现代多声部纵向结构组织手法。它的和弦结构（纵向结合）直接受横向旋律因素的制约，是线性和声思维的另一个分支。这类和声手法的范围较广，涉及三度叠置与非三度叠置，各种传统的与非传统的、特殊与复杂的应用方法等。

直到主调音乐占统治地位的大小调和声时期，声部之间的对位化处理，将复调与和声有机统一起来，形成传统和声中纵向与横向声部进行一种协调关系或互相适应的关系。这时期被人称之为对位化和声时期。

例 18–436

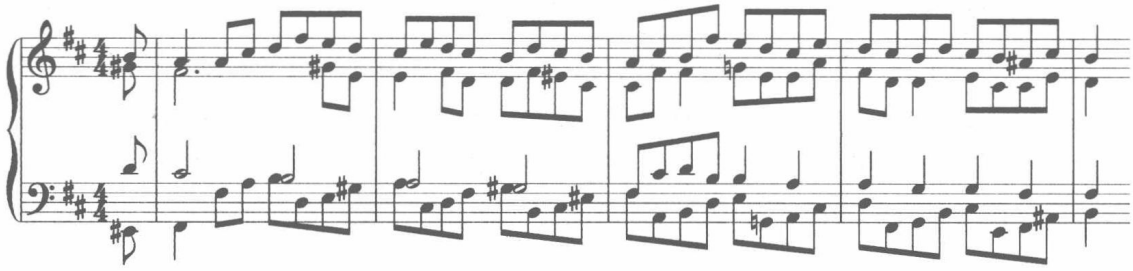
巴　赫《平均律钢琴曲集》第一册，第24首赋格曲展开部



上例在和声序进上与我们学的典型进行是相一致的，下面我把它变成四部柱式和声题的形式：

例 18–437

巴　赫《平均律钢琴曲集》第一册，第24首赋格曲展开部（四部和声缩写）



♯f小调：DVII7　t　　s　dVII　dIII tsVI　sii　D　　t　s

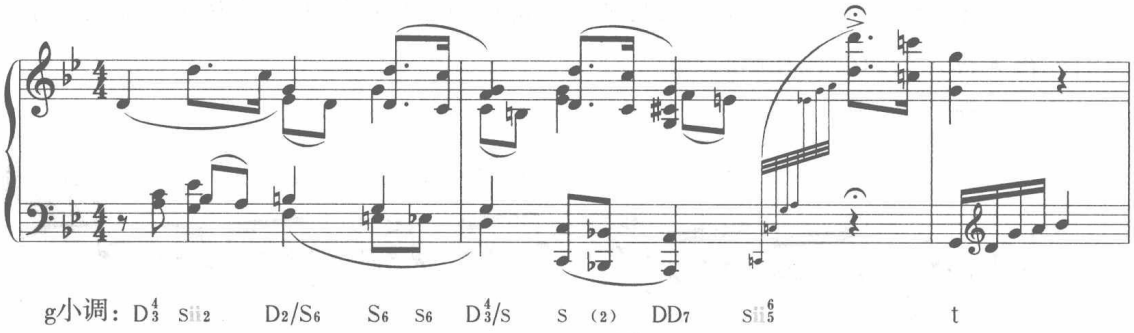
A大调：sii　D　　T　　b小调：t　s　dVII　dIII　tsVI　sii D　　t

D大调：sii　D　　T

2. 主调音乐风格时期。在以主调音乐为主的风格作品中，线性和声作为写作上的思维方式，始终都存在着。当然，其表现形式可能是以外音的形式出现，但思维方式是典型的线性思维方式。例如：

例 18–438

阿连斯基《悲歌》Op.36，No.16

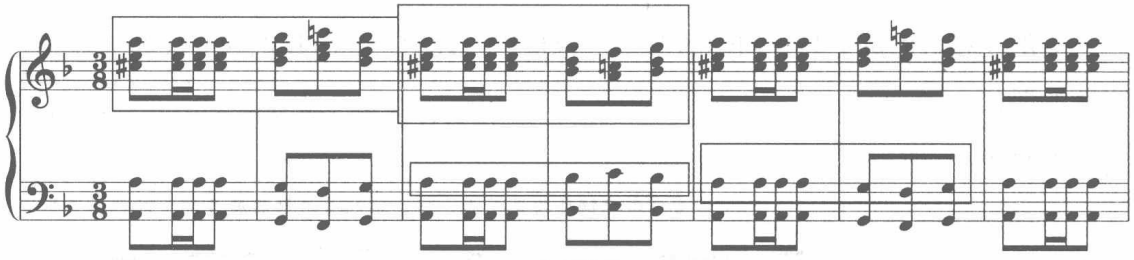


上例建立在固定旋律重复的基础上，和声部分由线性和声的作法形成的 a–g–f–e–♭e–d–C–♭B–A 级进下行，具有纵向结合上的“偶然性”因素。但总体上与我们学过的典型进行是不矛盾的。这种和声变奏的手法（采用线性和声为旋律及其重复时的和声配置手法），突出了和声的独立性。相对于前两种的和声配置上，具有一定的积极性和特殊性。

3. 民族乐派（浪漫主义后期）风格时期。在浪漫主义后期的民族乐派作品中，采用线性和声思维处理的例子也非常普遍。如萨拉萨蒂《卡门主题幻想曲》“序奏”。

例 18–439

萨拉萨蒂《卡门主题幻想曲》“序奏”



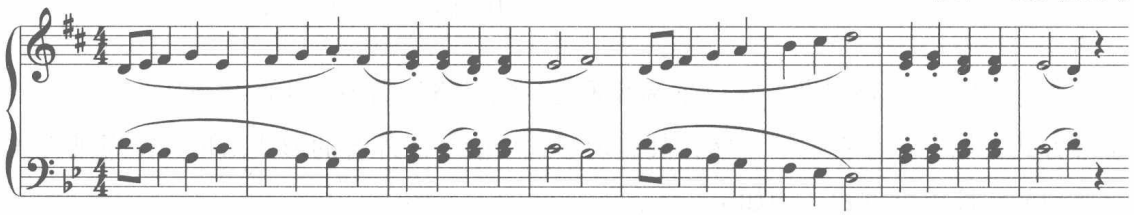
上例的两个外声部采用轴式反向进行，其轴心为 d 小调 V 级（A 音）。两个外声部还构成无终卡农式模仿，其特有的西班牙响板式的节奏型——后十六分音符非常有特点。

上例无论从旋律音调还是和声的序进逻辑来看，两个外声部采用轴式反向进行的基础上，形成典型的弗里几亚进行，这说明我们常见的许多和声语汇都来自线性和声。

4. 在近现代音乐作品中的线性和声现象：

例 18–440

格林·马克《镜子》



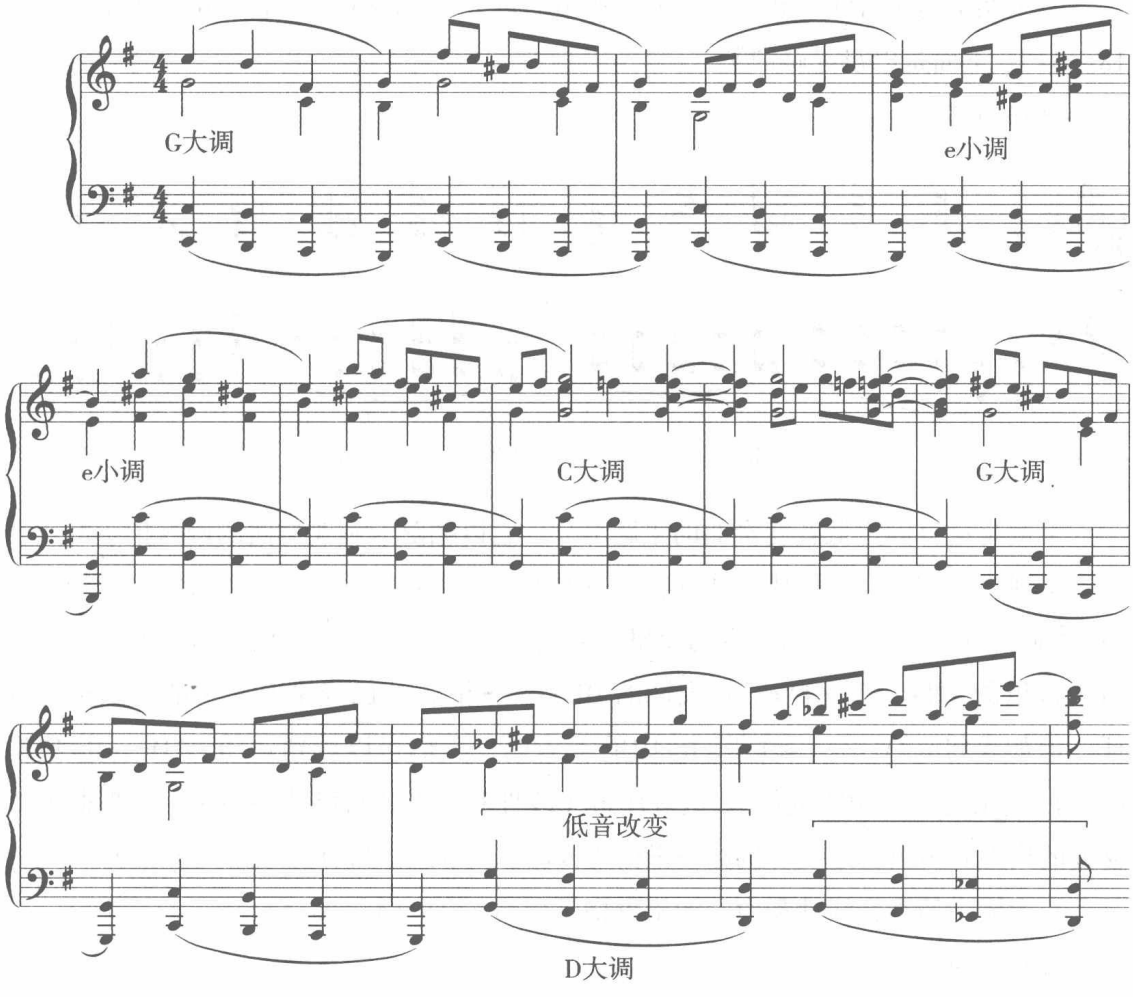
上例是采用轴式反向进行的例子，其中的现象还含有多调结构特征，右手是 D 大调音阶，左手是 d 弗里几亚音阶，两手通过倒影所体现出来的形态有如镜子——镜像结构。这种现象在巴托克的作品中非常多见，称为对称调式。

（三）典型的线性和声手法介绍

1. 常见的固定低音处理现象。许多固定低音变奏曲的主题，都是通过线性和声的手法来构成的。例如勃拉姆斯《第一交响曲》第四乐章副部主题。

例 18–441

勃拉姆斯《第一交响曲》第四乐章副部

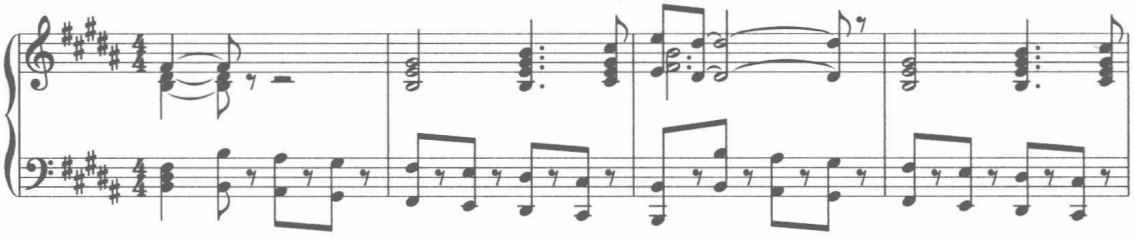


上例是整个副部主题部分，采用了 12 个固定低音动机。在乐句划分上为三句，每四个固定低音动机为一句。在旋律方面有转调，如开始在 G 大调上，第一句的尾部因为模进而转到 e 小调上。第二句从 e 小调开始经过两小节转入 C 大调。第三句又回到 G 大调，由于低音的改变，调性也随之进入到 D 大调。类似的现象有贝多芬《c 小

调 32 首变奏曲》主题（例 18–434）、巴赫《碟刑》（例 18–443）、卡巴列夫斯基《简易变奏曲》主题等。下面是柴科夫斯基《第六交响曲》第一乐章的结尾。

例 18–442

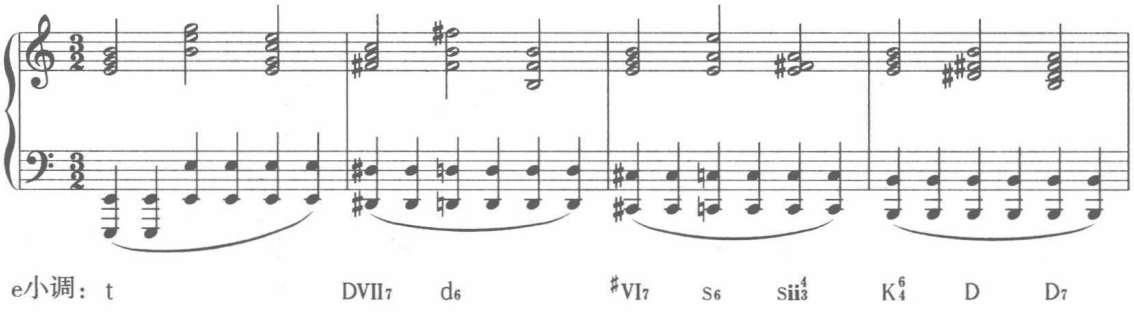
柴科夫斯基《第六交响曲》第一乐章结尾



2. 小调中的半音线性和声。如前面所举的贝多芬《c 小调 32 首变奏曲》主题（例 18–434）。下面是巴赫《碟刑》。

例 18–443

巴　赫《碟刑》

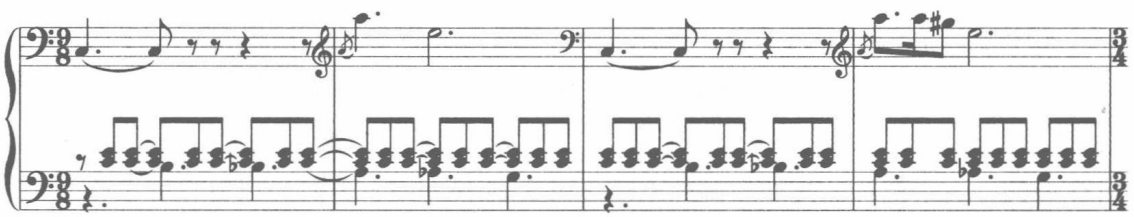


上例是这首固定低音变奏曲的主题部分，它以帕萨卡利亚舞曲的慢三拍子的速度特点出现，固定低音的构成是建立在 I —V 的下行半音级进中，如果将中间的变化音级（♯Ⅶ、♯Ⅵ）去掉，则为低音的弗里几亚进行。其和声上采用线性和声的手法构成。由于这里的 ♯Ⅵ7 — s6 相当于 C 大调的 DDⅦ7—S ii 6，这已经带有一定的色彩进行特征。但如果将 e:♯Ⅵ7—（s6）—s ii 4 3 中的 s6 省略，我们可以看到 e:s ii 7 / D—s ii 4 3 典型的 s ii 7 连锁进行（功能进行）。这种序进（线性和声）进行已成为后来一些作曲家所喜爱的典型和声语言之一。例如格里格《夜曲》（Op.54，No.4），见例 10–270。

3. 大调中的半音线性和声。如格里格《夜曲》（Op.54 ，No.4）。

例 18–444

格里格《夜曲》Op.54，No.4

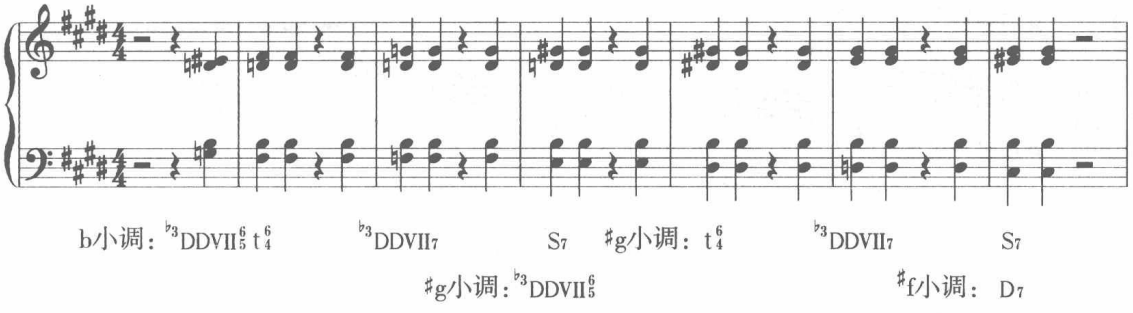


从上例可以看出格里格对于传统和声的继承与创新，将常见的小调半音化进行用在大调上。

4. 两个声部同时反向对应的半音进行。这种现象也称为相距小三度关系的各调内含有双重变重属和弦的进行（见例 15–374），或称之为“欧姆尼巴斯”（omnibus）。例如格林卡《鲁斯兰与柳德米拉》合唱《牺牲》。

例 18–445

格林卡《鲁斯兰与柳德米拉》合唱《牺牲》

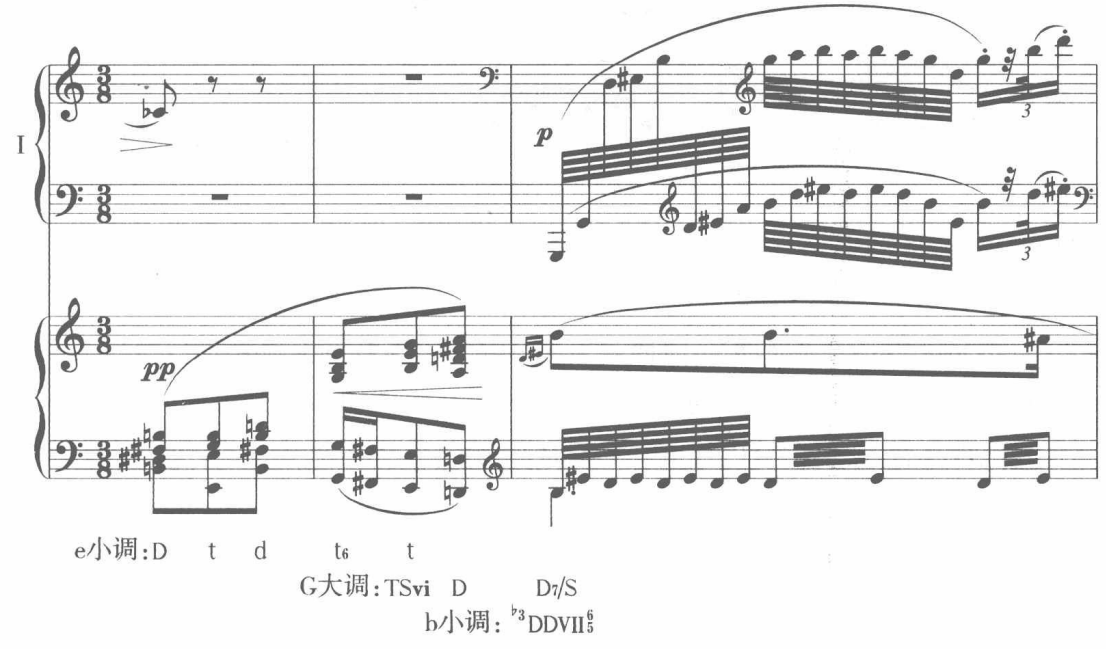


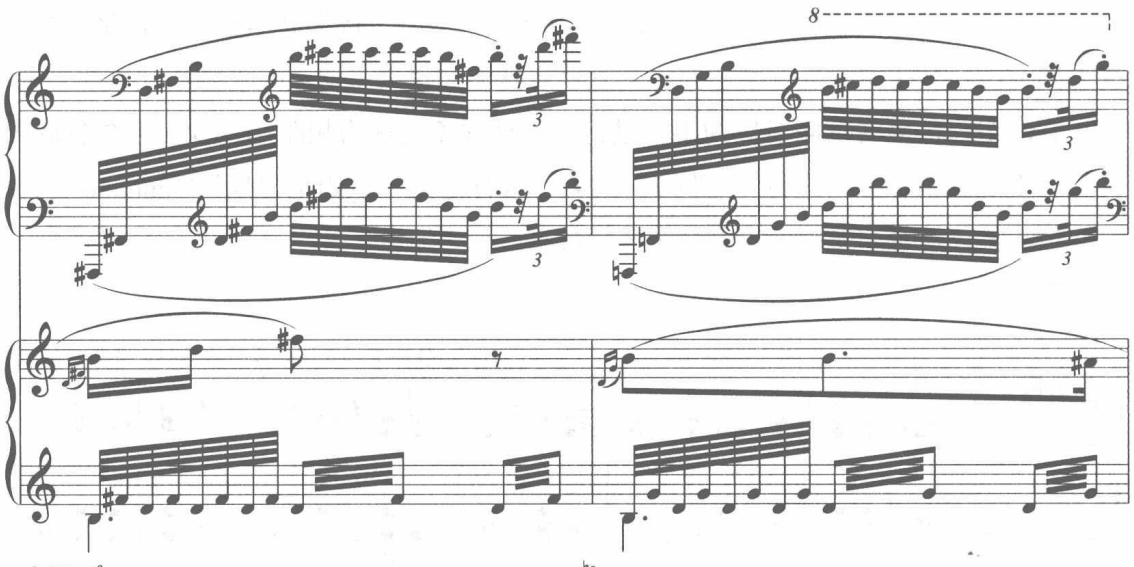
类似的现象很多。如格林卡《鲁斯兰与柳德米拉》合唱《牺牲》（例 18–445）、格里格《a 小调钢琴协奏曲》第二乐章（例 18–446）等。

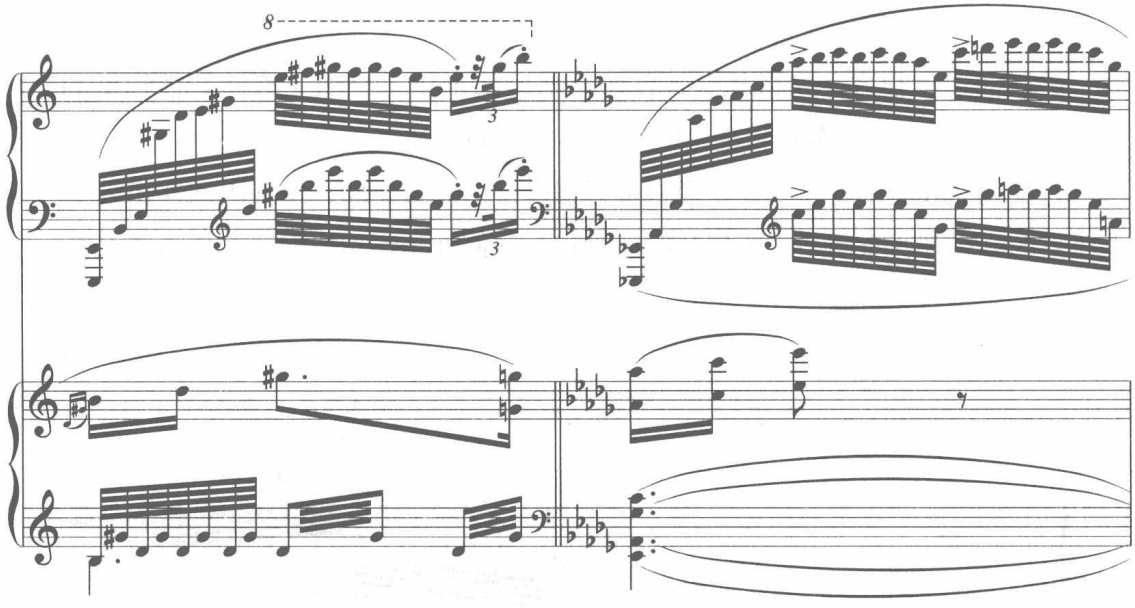
这种线性和声的特点，是在模进或近似模进的环节之间，呈现出调性相距小三度调关系的其内部含有两个变重属和弦的进行。从调性相距小三度关系的角度来看，这是浪漫主义时期和声语言特征之一。

例 18–446

格里格《a小调钢琴协奏曲》第二乐章







上例从调性的角度来看，前面是G大调的D_7/S作为b小调的$^{\flat 3}DD\,VII_5^6$，经过b小调的t_4^6 – $^{\flat 3}DD\,VII_7$之后，又通过等音关系回到G大调的D_2/S，再进行到D_7/Sii。在低音线性半音进行（G–$^{\sharp}$F–$^{\natural}$F–E）的同时，上方有一个半音声部向上进行（$^{\sharp}$E–$^{\sharp}$F–G–$^{\sharp}$G）。最后通过等音回到主调（$^{\flat}$D）大调。

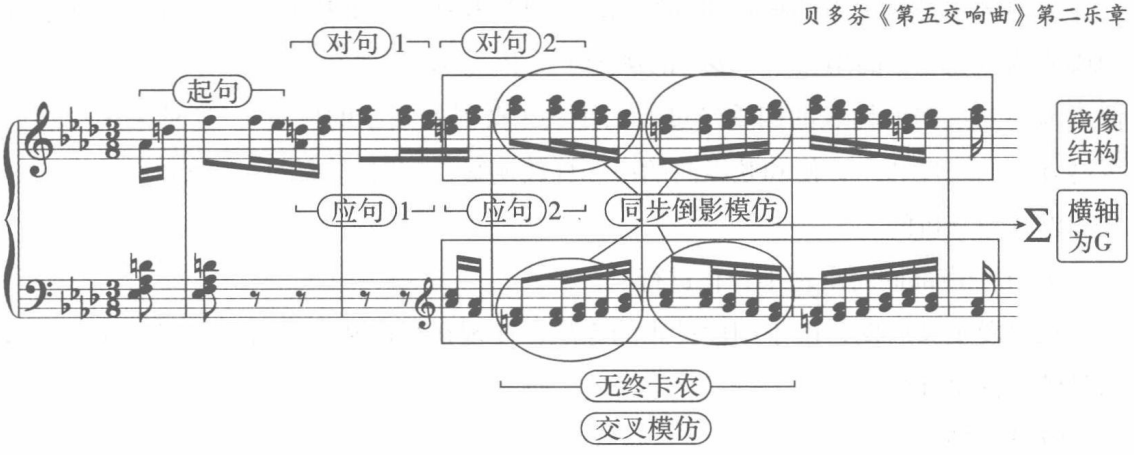
（四）线性和声的分类及发展

1. 自然音进行的线性和声——自然经过音的使用。注意，这里也存在交叉解释的现象。比如各种经过音的使用形成的线性和声现象。

通过低音的自然音阶下行形成的线性和声进行。例如亨德尔《尤达·马卡比》（例18–433）。

例 18–447

贝多芬《第五交响曲》第二乐章



上例与前面列举过的比才的《卡门》有相似之处：同样在两个外声部采用轴式反向进行，其轴心为♭A 大调Ⅶ级（G 音）。两个外声部同时还构成无终卡农式模仿。

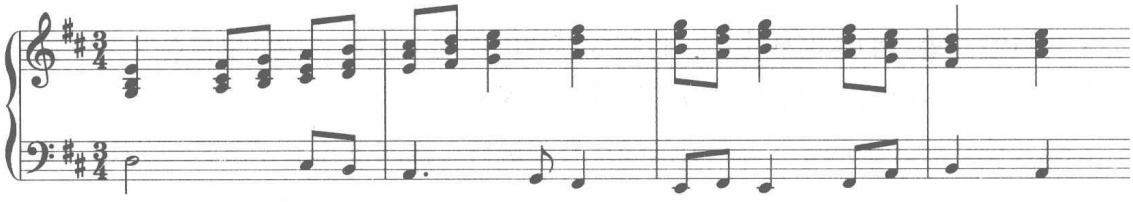
2. 半音化进行的线性和声——半音经过音的使用。注意，这里也存在交叉解释的现象。比如各种半音经过音的使用形成的线性和声现象。

由于调性扩张，许多变音和弦的使用给半音化的声部进行提供了条件，特别是半音经过音的使用，造成大量的半音进行现象。较典型的有：小调中的半音线性和声进行、大调中的半音线性和声进行、两个声部同时反向对应的半音进行等等。

3. 半音化线性和声的发展。线性和声是以一种音乐写法上的“带状”进行，用各种尽可能多的“偶然”结合，将功能序进排挤到次要地位。以此来打破传统和声中的固定化、模式化的功能序进写作方式。最初，主要体现在和声外音的运用上。例如贝多芬《第五交响曲》（例 18–447）。下面是柴科夫斯基《弦乐小乐曲》第三乐章（“悲歌”）。

例 18–448

柴科夫斯基《弦乐小乐曲》第三乐章



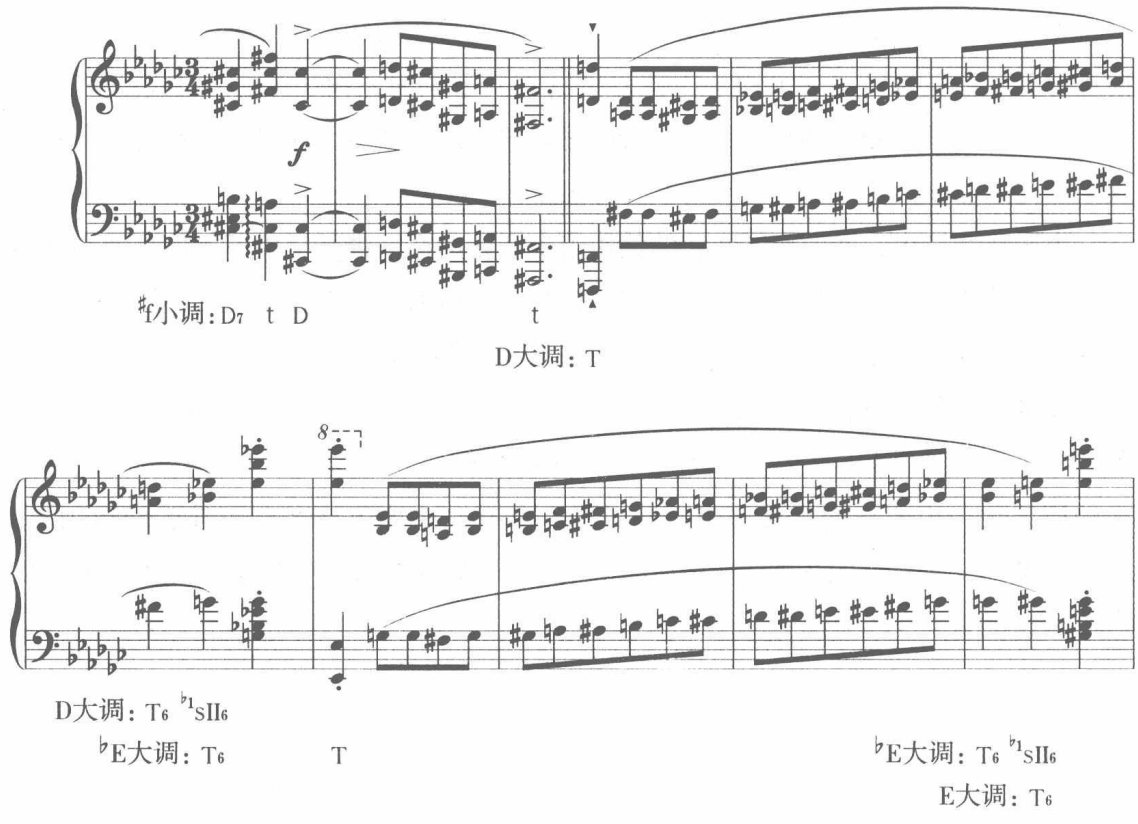
上两例都是从多声部和弦外音的用法来进行写作的。其中有两对声部呈反向进行构成的四重经过音的用法（贝多芬的例子）及上三声部是平行六和弦或平行四六和弦，低声部与之反向所构成的四重经过音的用法（柴科夫斯基的例子）。这种采用自然音级进方式的线性和声，使和弦纵向的协和性较明显。有时是可以用传统和声的标记方式加以解释分析的。

① 几个声部同时出现半音化进行：

在浪漫主义后期，由于调性扩张的缘故，体现在线性和声进行中，就是几个声部同时做半音化进行。

例 18–449

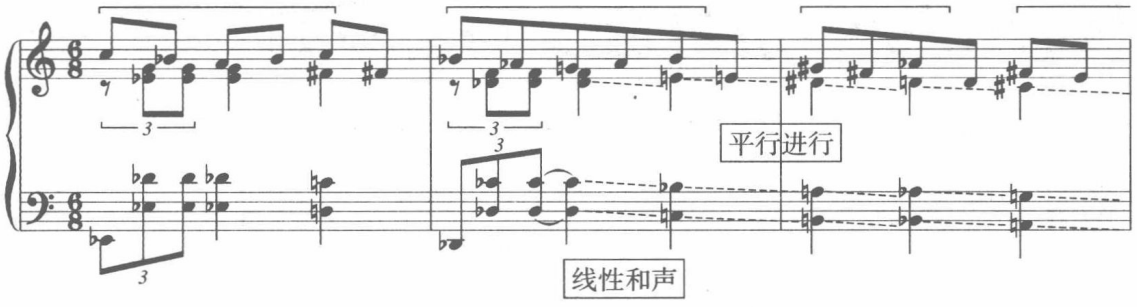
肖　邦《♭b小调奏鸣曲》第二乐章



上例是采用半音化的平行六和弦进行。与自然音级的平行进行相比，有了一定的发展。再如格里格《夜曲》（Op.54，No.4）。

例 18–450

格里格《夜曲》Op.54，No.4



平行进行

线性和声

上例是在典型的$^{\flat 3}$DDⅦ$^{6}_{5}$–D$_7$的和声进行基础上，形成的半音下行线性和声。再如格里格《消逝》（Op.71，No.6）。

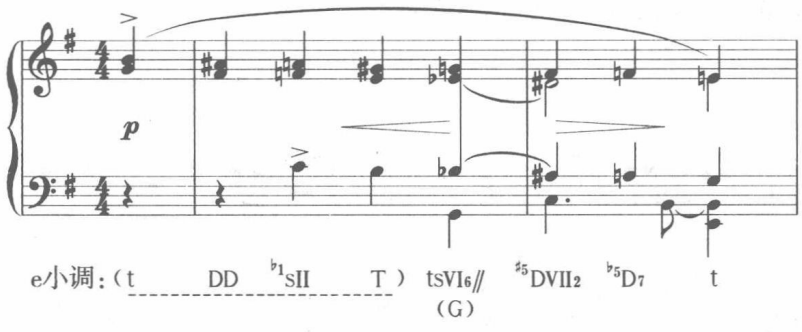
例 18–451

格里格《消逝》Op.71，No.6

p

e小调：（t　DD　$^{\flat 1}$sII　T）tsVI$_6$//　$^{\sharp 5}$DVII$_2$　$^{\flat 5}$D$_7$　t

（G）

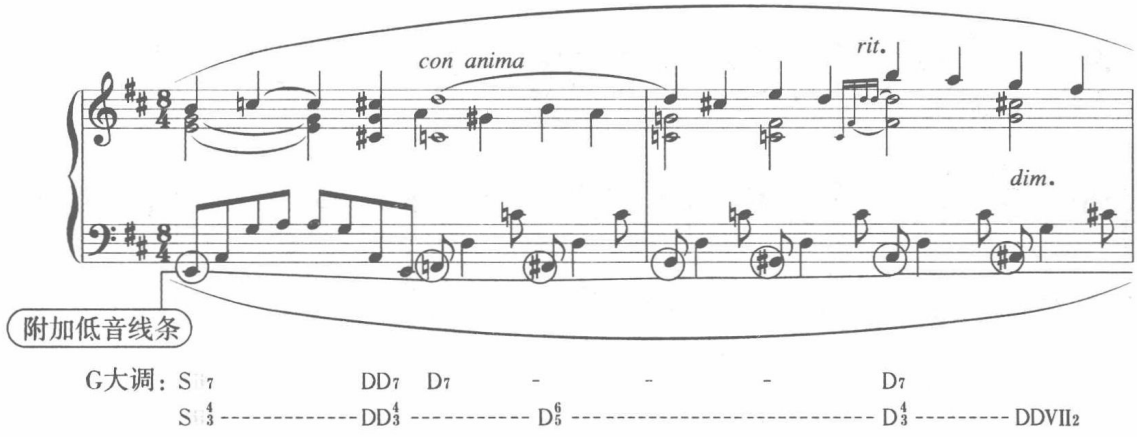


② 独立于和声功能进行之外的半音化进行（线性和声）：

这种现象是在持续音基础上形成的半音化线性和声。例如斯克里亚宾《前奏曲》（Op.11，No.5）。

例 18–452

斯克里亚宾《前奏曲》Op.11，No.5



con anima

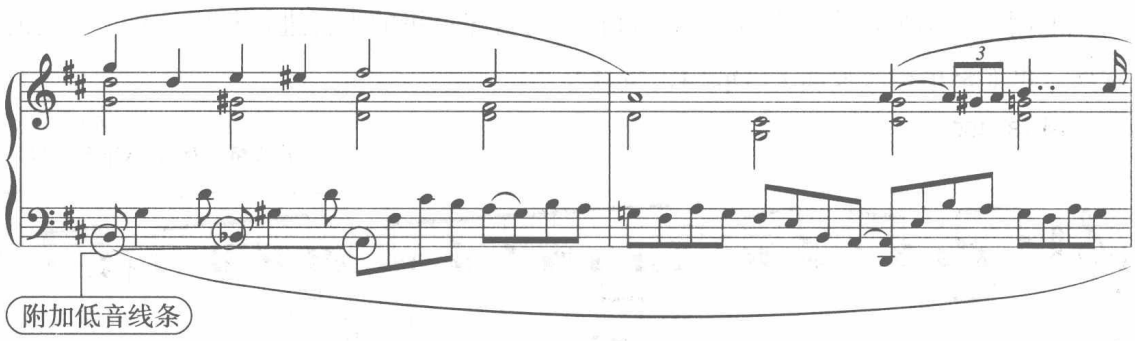
rit.

dim.

附加低音线条

G大调：S$_7$　DD$_7$　D$_7$　-　-　-　D$_7$

S$^{4}_{3}$ ---------- DD$^{4}_{3}$ ---------- D$^{6}_{5}$ ---------- D$^{4}_{3}$ --------- DDVII$_2$



G大调：T6
D大调：S6 ♭3DDVII$^{6}_{5}$ K$^{6}_{4}$ D7 $\frac{D7}{T}$ S

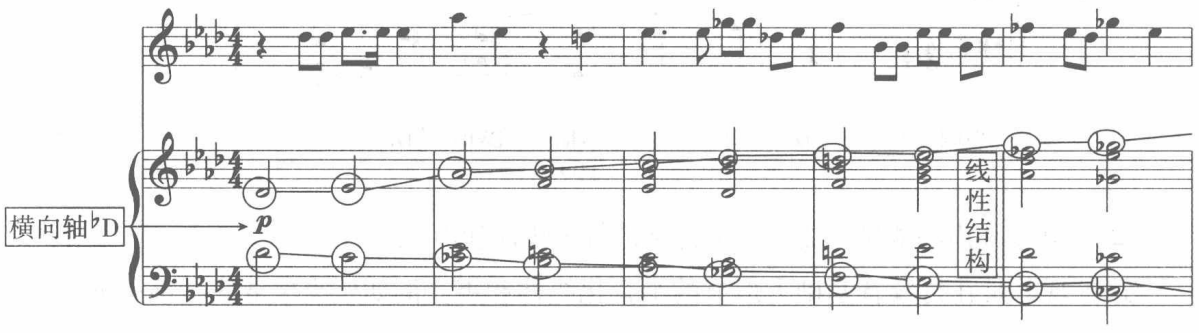
上例的和声进行在正常的情况下，加入附加低音线条半音化进行，并因此而导致和声序进的复杂化。这是由于线性和声所造成的复杂现象。

③ 轴式反向进行：

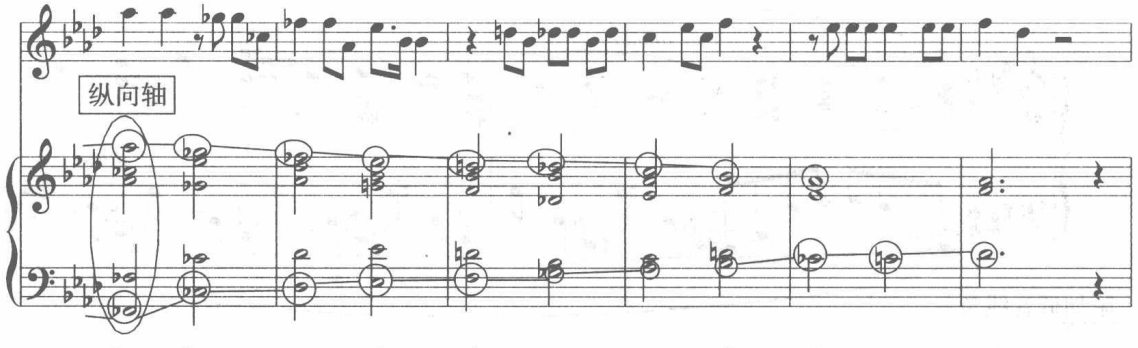
作为线性和声，还有许多让传统和声的功能标记解释不了的情况，如轴式反向进行。这种现象就可以从线性和声的角度来解释。

例 18-453

穆索尔斯基《霍凡希那》音乐片段



♭D综合调式： T D6 d6 D/S D S D/S D/D t dVII
（混） （里）

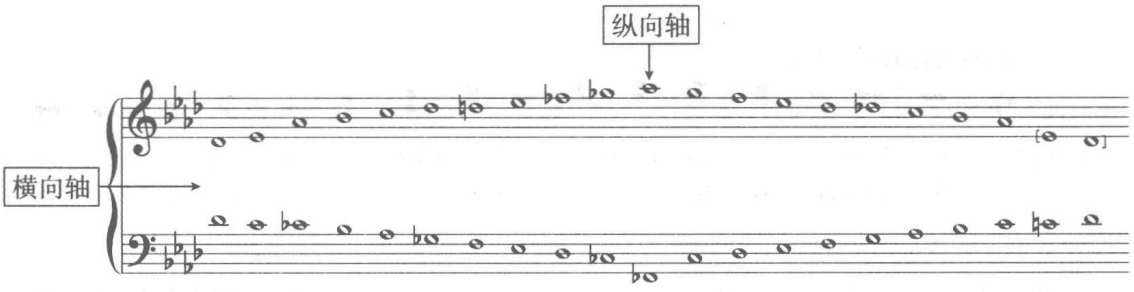


dtIII dVII t D/D D/S S D D/S d6 D6 T
（里）

我们在以后的章节中，还会谈到上例，在线性和声的思维中，其写法上有两种可能——自然音阶与半音化进行。但体现出来的和声现象却很多，加上调式和声的思维方式，上例的现象是非常有意思的。

首先，其伴奏部分是采用了镜象对称结构写成。其中心轴（纵向）和弦是位于第 6 小节的第一个和弦，两边是对称结构，其横向轴为♭D。这种进行也称为轴式反向进行。

例 18–454



上图是这个音乐片段的两个外声部的声部走向图式（注：括号［］里的音是为了分析需要而加入的）。

其次，采用了调式综合和声的思维方式，以♭D 为中心，形成了各种调式的综合现象。

这种线性和声现象形成的序进逻辑，称为非功能性和弦序进逻辑。所形成的低音线条进行，称为非功能性低音线条进行。这是近现代和声中的轴式反向进行（也称为集中对称型结构），从中我们可以看到穆索尔斯基在创作方面的超前意识。

在 19 世纪末 20 世纪初的某些作品中，为了追求和声上新的风格，作曲家有意识地破坏传统的写作习惯，去寻求一种特殊的声部结合关系，其中以线性和声最为常见。而线性思维中最常见的就是平行进行。前面我们已经谈到一些平行进行的现象，下面将着重论述。

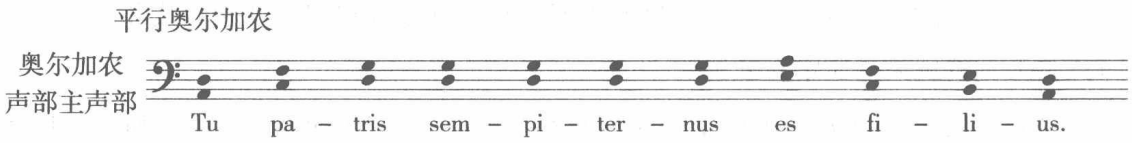
三、平行进行

（一）平行进行概述

从音乐史中我们了解到多声部音乐就是从平行进行开始的。如欧洲音乐在 9 世纪流行的奥尔加农多声部歌曲，其应用方法：

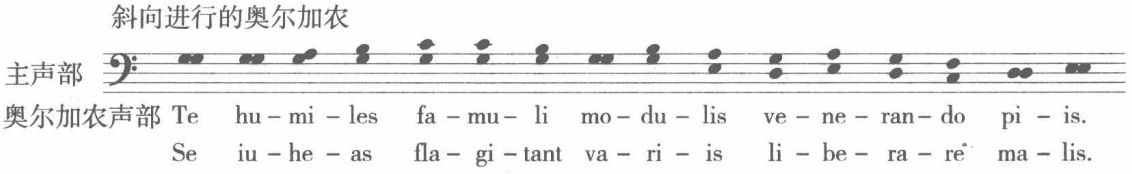
1. 作平行四度或平行五度进行：

例 18–455



2. 斜向进行：

例 18–456



再后来流行着平行三六度用法（13—14 世纪英国流行着一种叫法布顿的和声方法），以后逐渐构成了三度叠置，形成了三和弦的平行进行，这是一个很大的发展。从以上的过程可以看出，平行进行曾为欧洲古老和声的基础，而且一直影响到近现代。

（二）平行进行分类

近现代和声中的平行进行是多种多样的，从分类标准上来看有三种：

1. 在结构上可以是三度叠置、四五度叠置、二七度叠置，我们在这里采用两种类型来分类——三度叠置类与非三度叠置类。（从理论上来讲可以是任何结构的和弦进行的平行进行。）

2. 在声部上可以是两个声部、三个声部或更多声部（四五个声部），我们在这里采用两种类型来分类——音程类与和弦类。

3. 在移位过程中，可以采用自然音级式的移位与变化音级式的移位。我们在这里采用两种类型来分类——守调类与严格类（来源于复调的守调模仿及严格模仿）。此外还有其他各种组合方式上的变化，如三和弦中的大、小、增、减三和弦，七和弦中常见的四种形态（大小七、小小七、半减七、减减七）等等，我们这里暂不做为分类介绍。

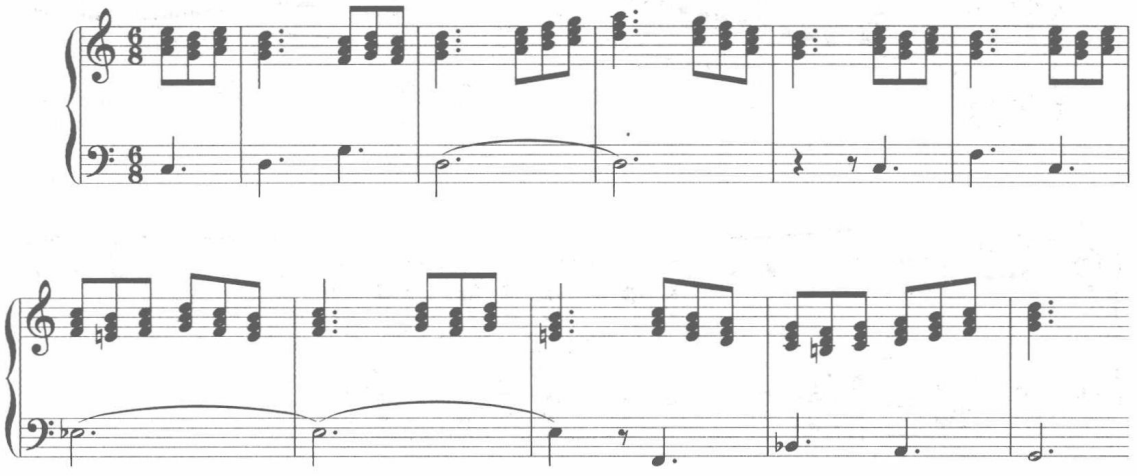
下面，我们把三度叠置与非三度叠置作为分类标准，其他现象作为分类依据进行分类如下：

第一种类型——三度叠置的平行和弦类。

1. 平行三和弦之一：自然音级式移位（守调）。

例 18–457

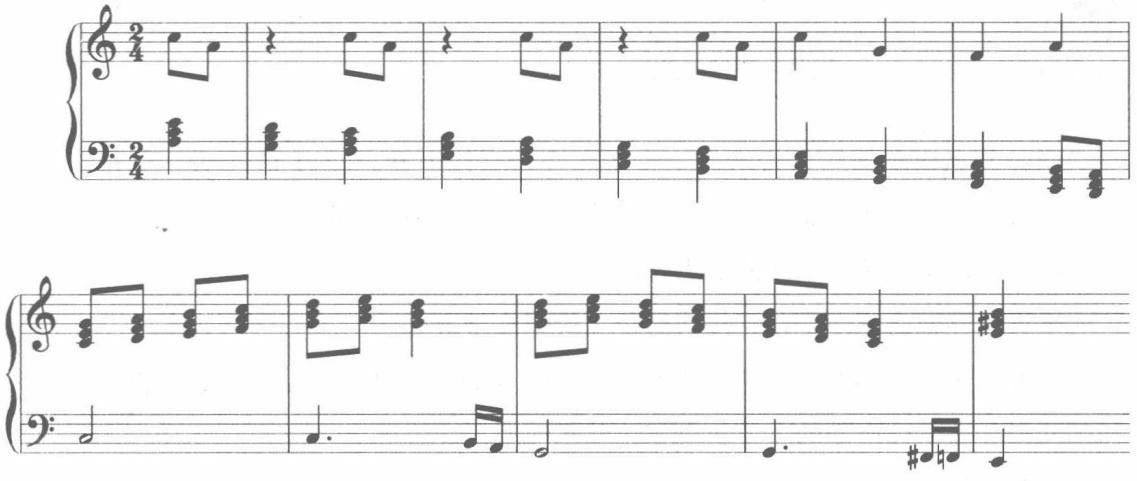
巴托克《小宇宙》之69《和弦练习曲》



上例是以平行和弦所做的依附性平行进行。这是三度叠置构成的平行三和弦的例子。传统和声一般采用平行六和弦或四六和弦（为了避免平行五八度）。而这里的平行三和弦构成的平行五度是传统和声所要“避免”的。

例 18–458

巴托克《三首民族主题回旋曲》



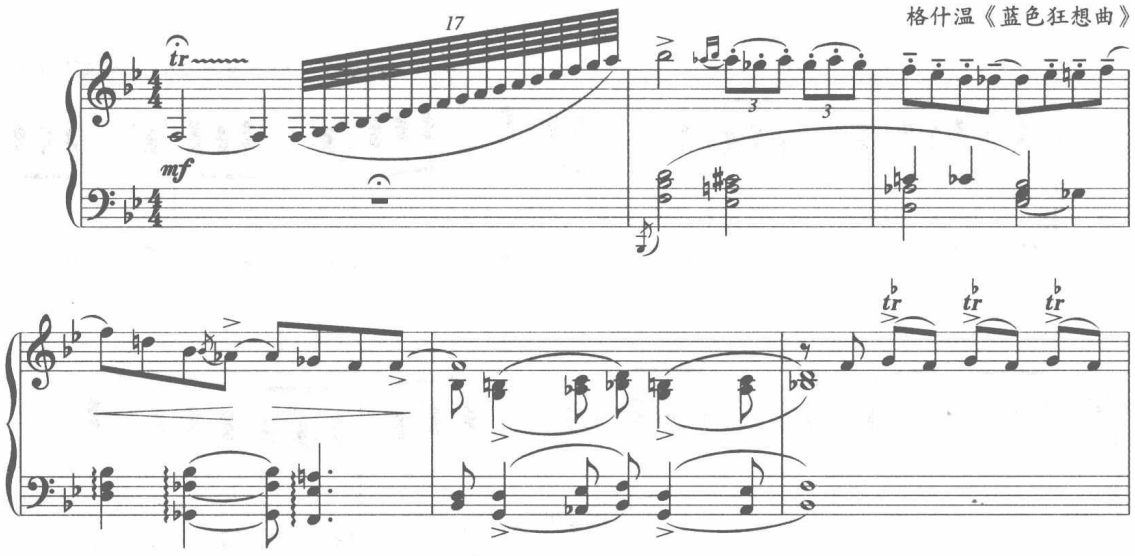
巴托克在这首作品中，分别在低声部及高声部使用了自然音调的平行三和弦（最后一个和弦除外），它是 a 和声小调的 D。

平行三和弦之二：变化音级式移位（严格式）。

平行三和弦在分类上可分为：严格的与不严格的、自然音级与变化音级平行进行。下例是采用严格的、带有变化音级的平行进行。完全按照三和弦结构做同方向的连续进行。

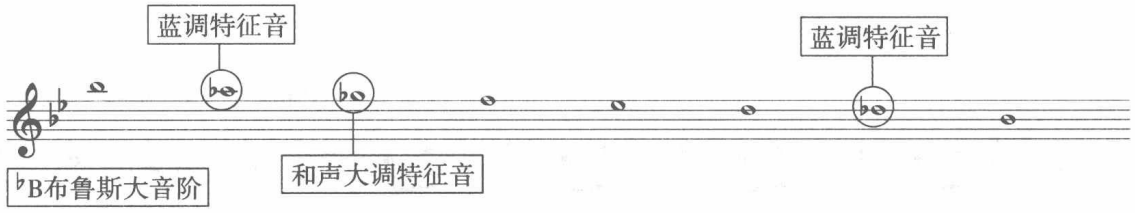
例 18–459

格什温《蓝色狂想曲》



上例是著名的《蓝色狂想曲》的开头部分。这是一部将爵士音乐与古典严肃音乐相结合的作品，其旋律音调为带有爵士音调特征的布鲁斯音阶：

例 18–460



乐曲开始由单簧管低音区的一个颤音开始直线上升，经过 17 个音，引出上述的开头部分。在后面的乐队部分（第二行第 2 小节），采用平行三和弦原位的用法，非常有特点。这是一首艺术化的爵士作品。

平行三和弦之三：变化音级式移位（旋律在下方）。

一般在平行三和弦进行中，主旋律多出现在高音声部。当然，主旋律也可以作为和弦的根音在平行声部的下方。例如拉威尔《波莱罗舞曲》。

例 18–461

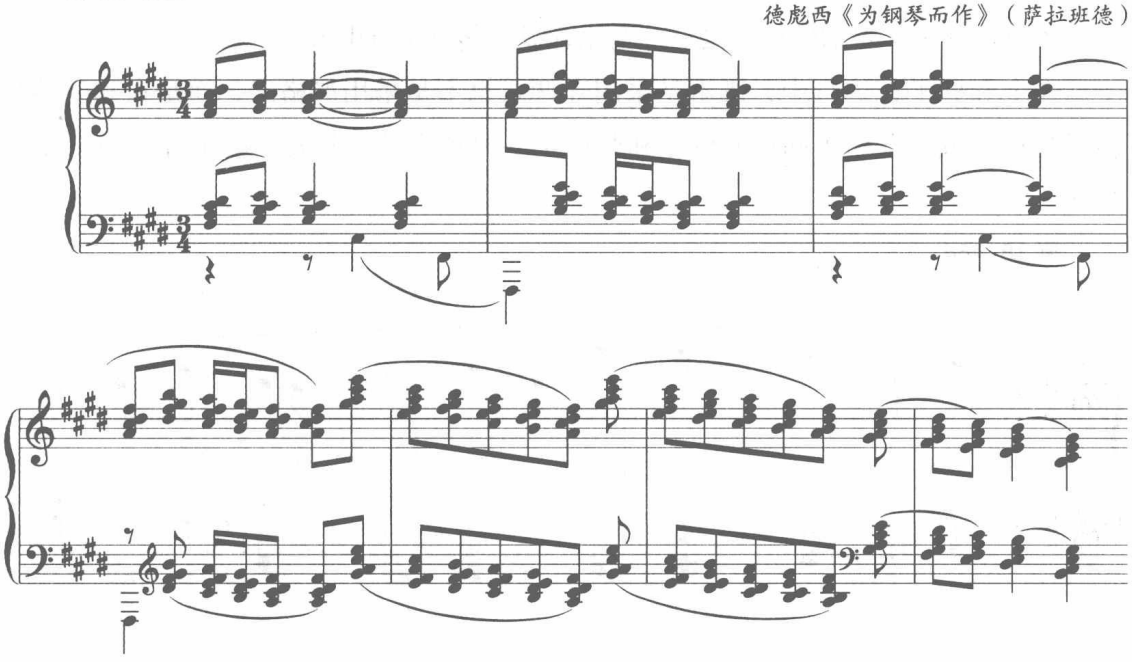
拉威尔《波莱罗舞曲》

真正意义上的平行和弦，有跟任何一个调都断绝关系的趋势，但从旋律的音阶上仍可看出其调性的特征。

2. 平行七和弦（包括转位）之一：自然音级式移位（守调式）。

例 18–462

德彪西《为钢琴而作》（萨拉班德）

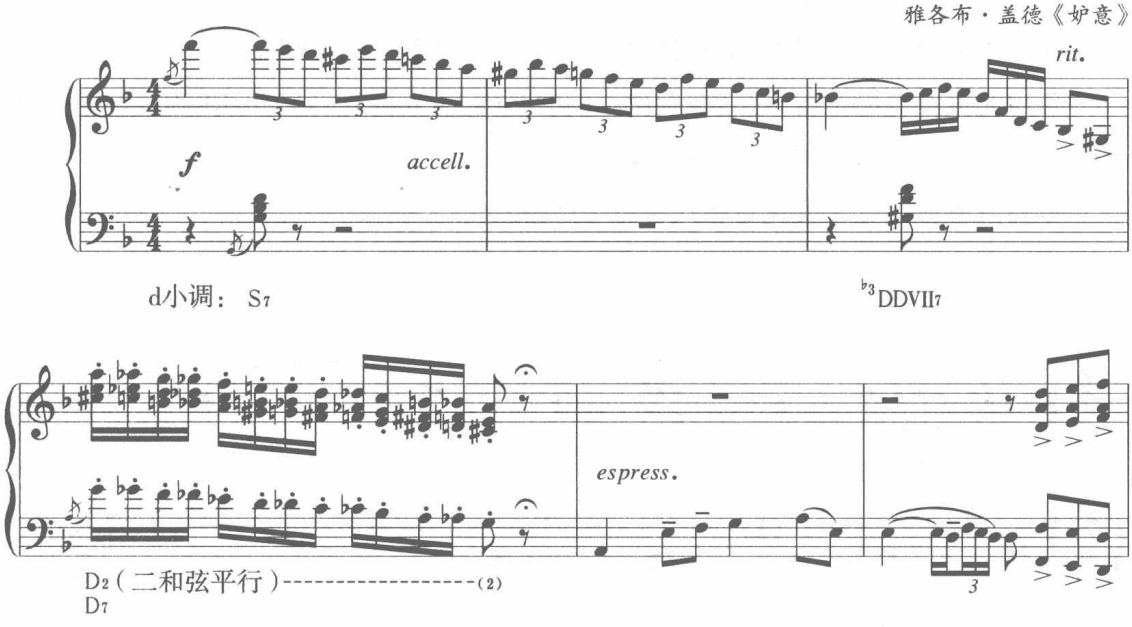


平行七和弦之二：变化音级式移位（严格式）。

平行七和弦同平行三和弦一样，也分为严格的与不严格的、自然音级与变化音级的平行进行。

例 18–463

雅各布·盖德《妒意》



上例是一首著名的探戈舞曲的引子，与《蓝色狂想曲》一样，均为现代流行的通俗性风格的作品。开始由右手高音区奏出华彩式的旋律音型，过渡到中音区的♭B 再

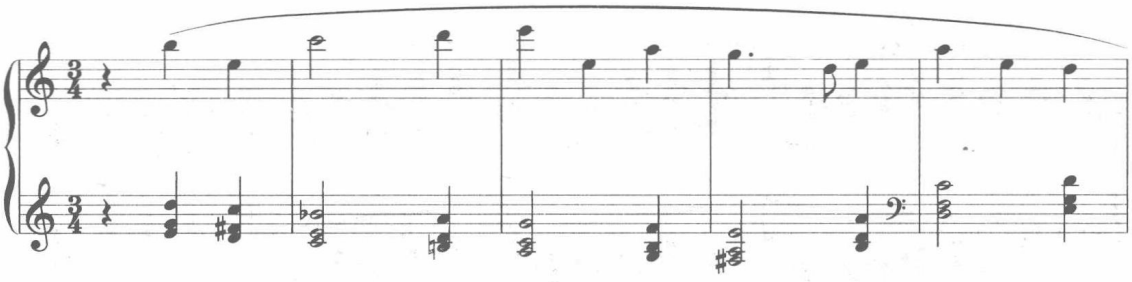
一直往下，随后由典型的和声进行 $^{\flat 3}$DDⅦ_7—D_7 引出七和弦平行（这里是以第三转位的形式出现）。此处属于变化音级类型的半音化的 D_2 平行和弦连续。

平行七和弦（包括转位）之三：变化音级式移位（自由式）。

在七和弦平行进行中，既不是采用守调式也不是采用严格式，而是在和弦的移位过程中形成与开始不同性质的七和弦现象。如普罗科菲耶夫《瞬间幻想》（Op.22，No.1）。

例 18–464

普罗科菲耶夫《瞬间幻想》Op.22，No.1



上例的左手声部由平行七和弦构成，在每个和弦的构成上性质有所不同，如第一个为小小七和弦，第二个为大小七和弦等等，但这种变化又不是在守调基础上的变化。

3. 平行九和弦。同平行三和弦、七和弦一样，九和弦的平行也有两种基本形式——自然音级移位的“守调”平行进行与变化音级移位的“严格”的平行进行，此外可能还有在变化音级移位的基础上，采用较“自由”的处理方式等等。

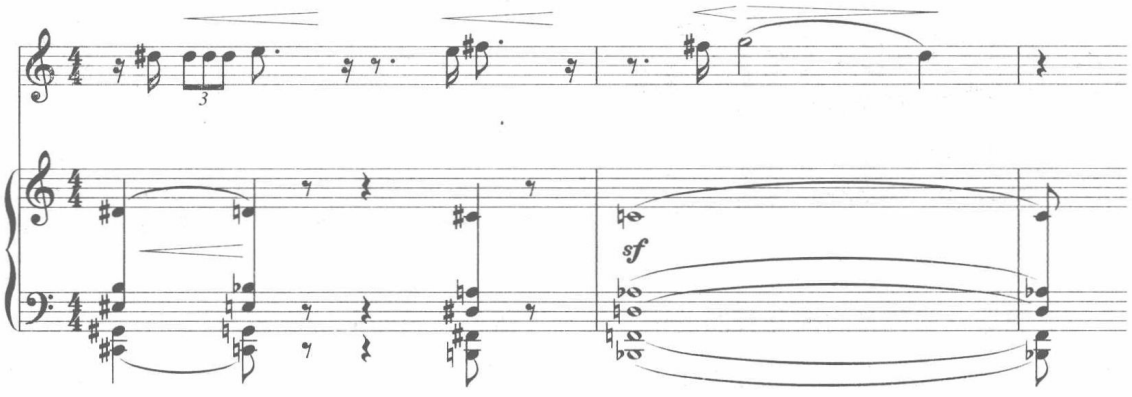
平行九和弦之一：自然音级式移位（守调式）。见普契尼《蝴蝶夫人》（例 9–226）。

该例是九和弦的平行，建立在旋律小调的基础上（升高Ⅵ、Ⅶ级）。在调性对置方面，是典型的浪漫主义时期的三度关系调性布局。

平行九和弦之二：变化音级式移位（严格式）。

例 18–465

德彪西《佩利亚斯与梅丽桑德》第一幕第一场

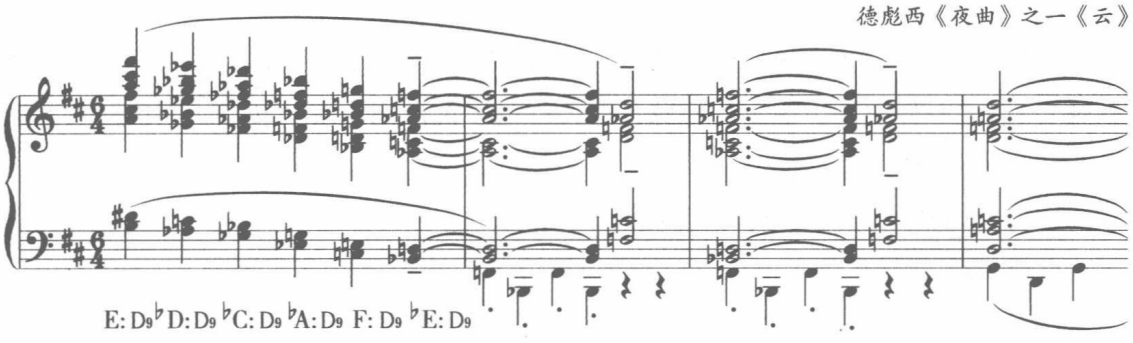


上例是平行九和弦的例子，这里采用线性和声的方式，所进行的半音级进下行。而旋律则向上形成反向进行。这里的九和弦不具有功能性特征，这是色彩性写法。对于不协和音程的七音、九音是不需要加以解决的。

关于平行进行的现象，也可称为“带状结构”现象。从和声的角度来讲，它是平行的和声进行。从旋律的角度来讲，它是一种“和弦”式的旋律。

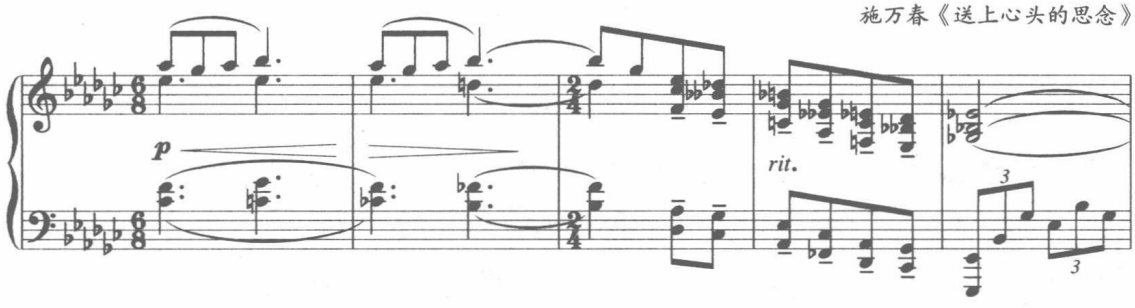
平行九和弦之三：变化音级式移位（自由式）。

例 18–466



上例的平行九和弦是采用“严格”的音程移位关系。其旋律是作为九和弦的五音来处理的。它们只是一些结构上的属九和弦，实际上并不具有功能关系。在这样的平行进行织体中，平行移动的和弦在音程上完全一致。它给人的听觉印象是，一系列的音响色块的连续出现，显得非常虚幻、飘渺。这是德彪西的风格特征之一。类似的例子见施万春《送上心头的思念》。

例 18–467

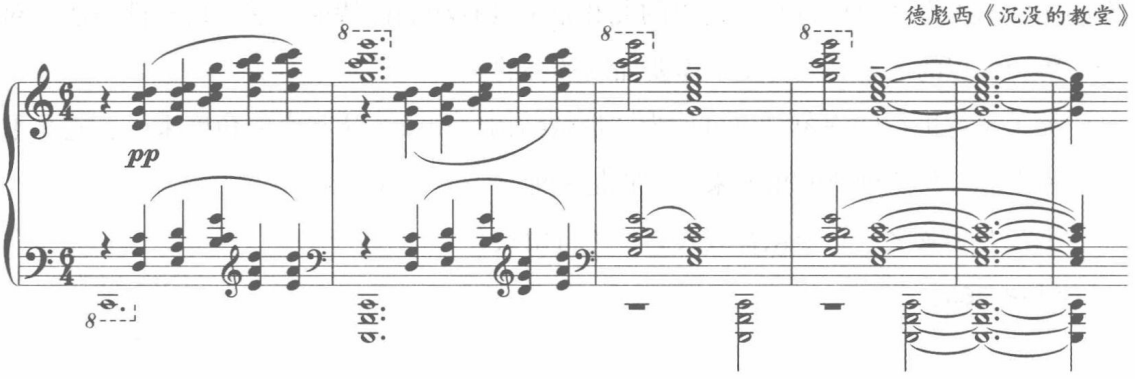


第二种类型——非三度叠置的平行和弦。

1. 四五度和弦之一：自然音级式移位（守调）。在本章概述中，曾列举过德彪西前奏曲《沉没的教堂》。下面还是这个例子：

例 18–468

德彪西《沉没的教堂》

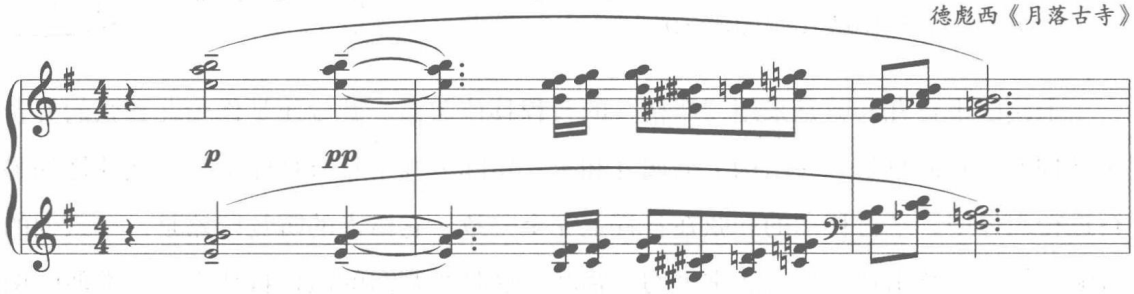


上例大量使用了四五度叠置和弦，第 2 小节低声部与高声部的持续和弦（四五度和弦），造成一种空洞、飘渺的特殊色彩，展现了沉没到海底的教堂，时而随着浓雾又升起来的壮观情景。

四五度和弦之二：变化音级式移位（严格）。

例 18–469

德彪西《月落古寺》

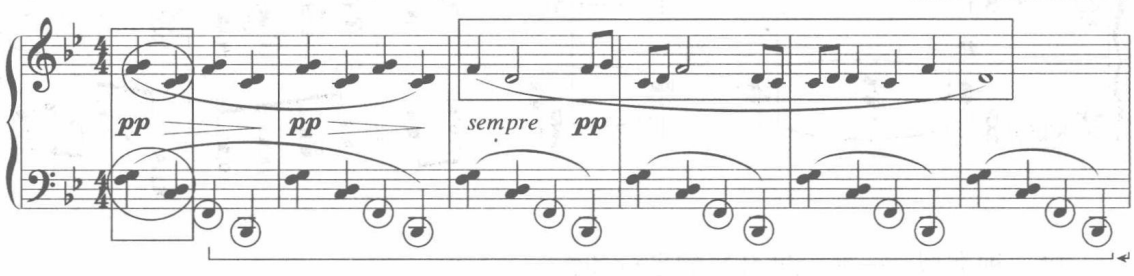


上例同样采用了四五度叠置和弦的用法，伴随着旋律的平行进行，展现了一种宁静、祥和的气氛。

2. 二度和弦之一：自然音级式移位（守调）。

例 18–470

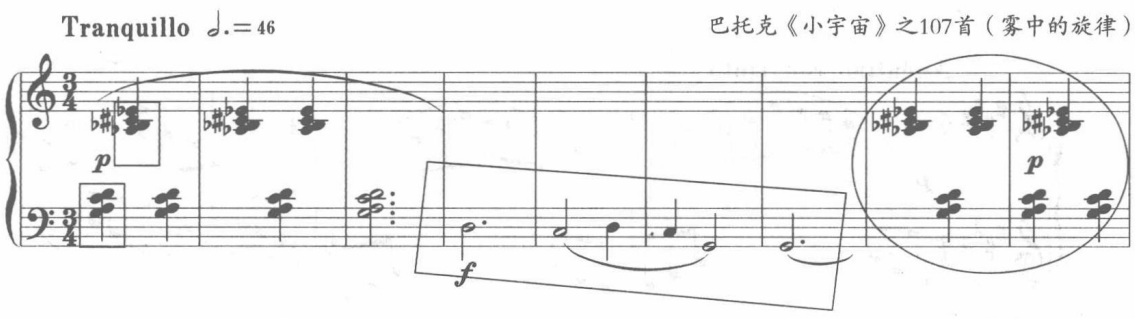
德彪西《大象摇篮曲》



上例是德彪西《大象摇篮曲》的一个片段，带有明显的东方五声音调特征。

二度和弦之二：变化音级式移位（严格）。

例 18–471



上例中心成分（类似传统和声的主和弦）建立在二度叠置所构成的音簇的基础上。

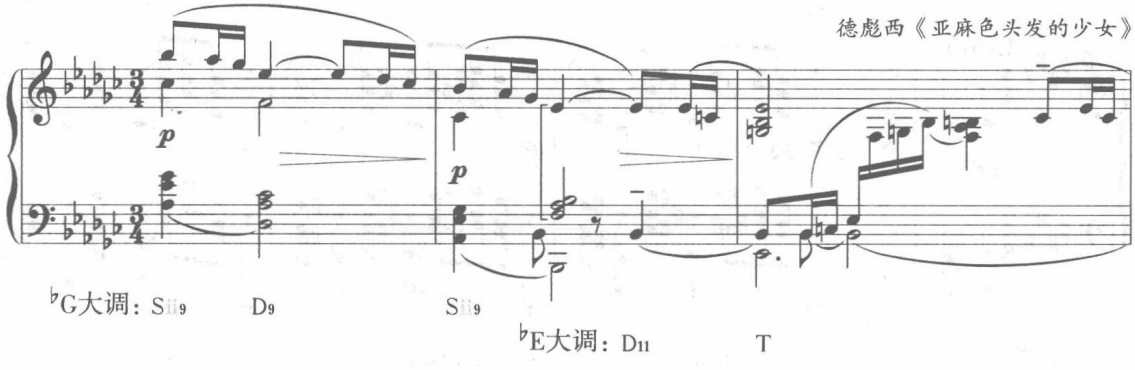
四、平行和弦进行与功能性和声进行的联系

（一）早期平行和弦的使用现象

在 18—19 世纪功能性和声中，九和弦大多是采用 D_9 这样力度性强的和弦。在后来的民族乐派则喜欢采用 SII_9 这样的带有新的色彩性和弦。如格里格的一些音乐作品。

从功能性和声的角度来看，在印象派初期的作品中，许多和声进行是带有功能性连接特征的。

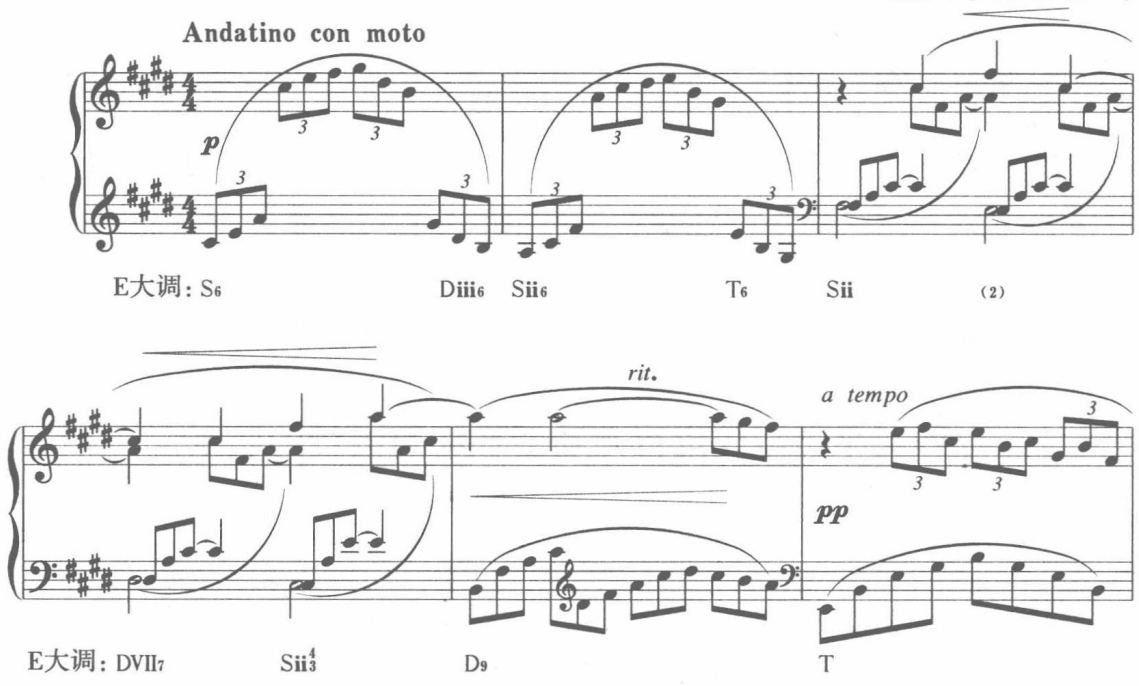
例 18–472



上例虽采用 SII_9 与 D_9 这样的功能性连续，但它是典型的平行和弦用法，不协和音程也不解决，最后通过混合交替收在♭E 大调。这个例子与前面提到的普契尼《蝴蝶夫人》（例 9–226）有些近似，均为功能性和声进行，但声部进行方面则采用典型的平行和弦的用法。

例 18–473

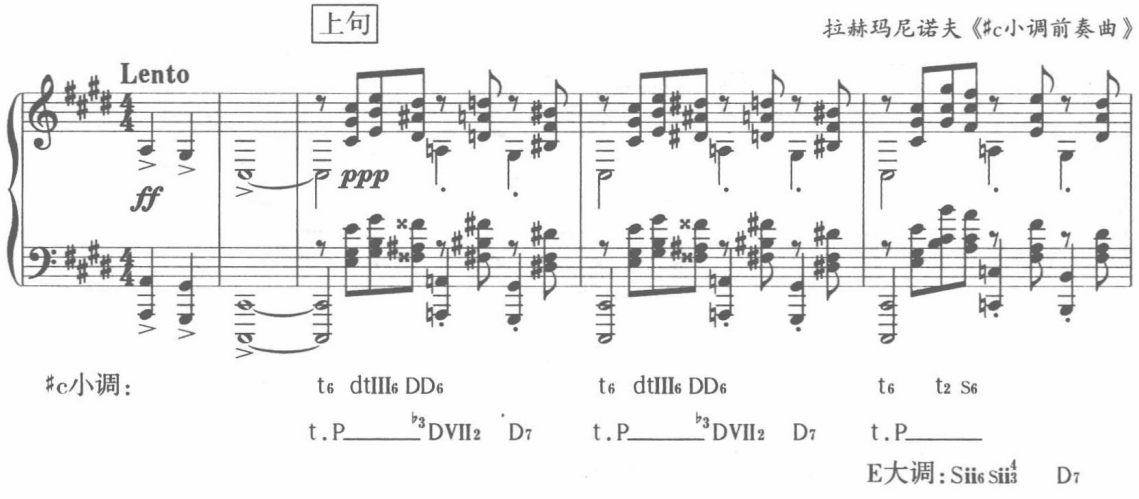
德彪西《阿拉伯风格曲》

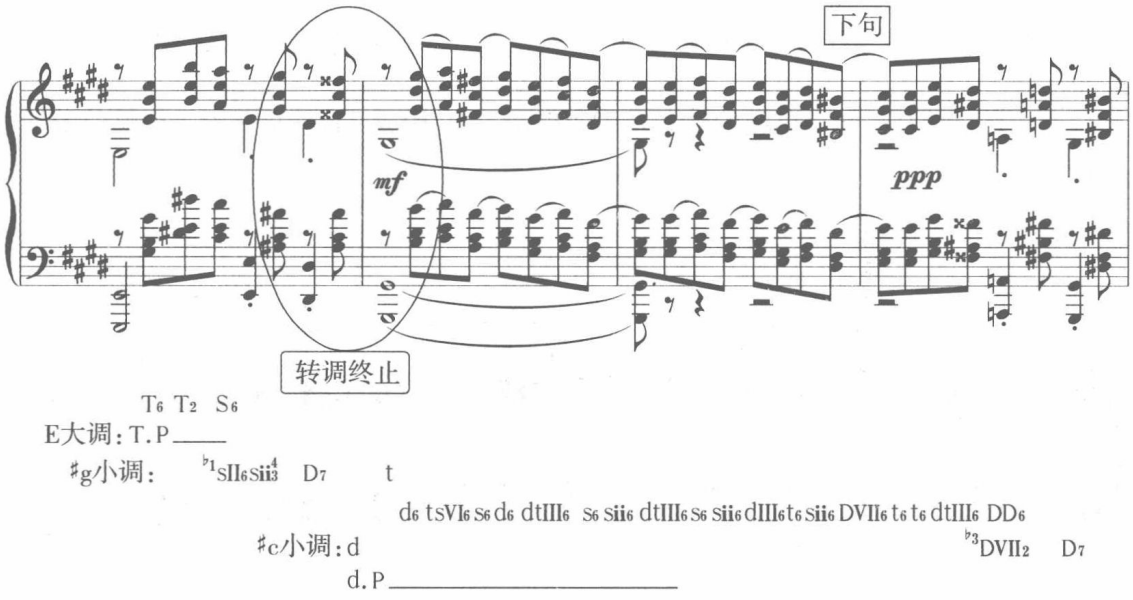


上例开头的四个平行六和弦是传统和声中的典型用法，在拉赫玛尼诺夫的作品中，也有这样的平行六和弦用法。

例 18–474

拉赫玛尼诺夫《♯c小调前奏曲》





上例的第 7 小节是建立在 D 持续音上的平行六和弦连续进行，这是采用双层平行六和弦的写法。从平行六和弦现象来看，这是采用自然音级的平行六和弦，在下行过程中形成模进现象。

（二）七和弦平行进行与传统声部进行中的“十字交叉”解决法之间的联系

在传统和声的学习中，两个七和弦的连接，常见的是采用“十字交叉”解决法进行连接。这样的和声图示为 S Ⅱ$_7$—D$_3^4$（最平稳连接）。如果将这个图示延续下去则是：S Ⅱ$_7$—D$_3^4$—T$_7$—S$_3^4$ 或 DD$_7$—D$_3^4$—D$_7$/S—D$_3^4$/d Ⅶ，等等。

我们从意外进行的角度来看，DD$_7$—D$_7$/S 这样的平行七和弦进行则可理解为省略一个环节（D$_3^4$）的意外进行。这样传统的典型的“十字交叉”声部进行，与近现代的平行进行构成了非常紧密的联系，使得传统和声的声部进行理论得以延续和扩展。早在印象派初期，这种现象表现得十分明显。例如德彪西《月光》的开头（例 13-339）。

该例是德彪西《贝加玛斯克组曲》的第三首《月光》的开头片段，如果将省略的和弦加上，形成典型的“+”字交叉解决进行。和声图示：D Ⅶ$_3^4$（与 D Ⅶ$_2$／TS ⅵ为等音关系）—（D Ⅲ$_7$）—TS Ⅵ$_3^4$—（S Ⅱ$_7$）—D$_3^4$ 等。

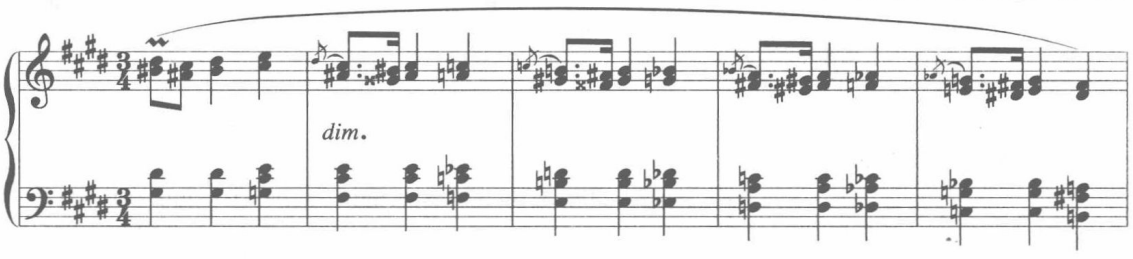
通过上述的图式再现，使我们可以看到七和弦平行进行与传统声部进行中的“十字交叉”解决法之间的内在联系。

（三）七和弦平行进行与传统和声进行中的等音转调之间的联系

在传统和声中，如果模进的模式是由$^{\flat 3}$DDⅦ$^{6}_{5}$—D_7构成，而且是下大二度移位的话，就构成平行七和弦。

例 18–475

肖　邦《玛祖卡》Op.30，No.4

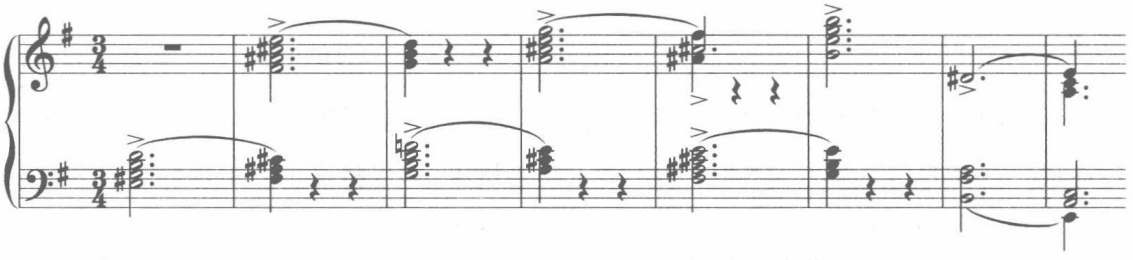


（四）七和弦平行进行与传统和声进行中的意外进行之间的联系

这种不协和和弦的连续，有时来自和弦的意外进行（协和性的意外），它与传统和声中的D_7连锁有某种相似之处。

例 18–476

勃拉姆斯《第四交响曲》Op.98第四乐章（钢琴缩谱）



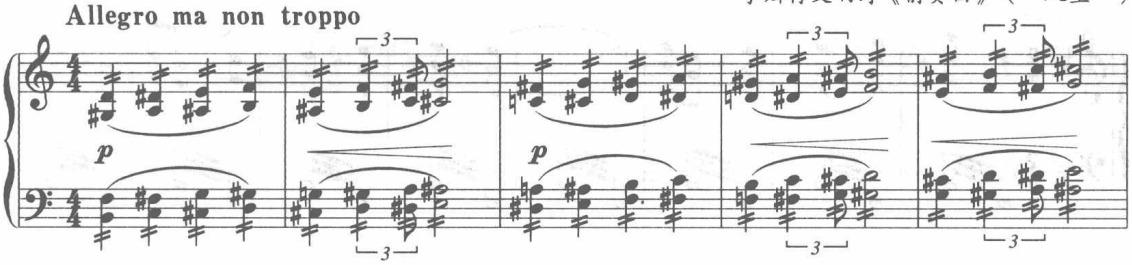
上例的前四小节从左手的每个七和弦的解决来看，全部是D_7—D_7/S ii（替代TS vi）的阻碍进行，但在右手随即出现该解决和弦的七和弦形式，又需要解决。它与传统和声中的D_7连锁在构成上有相似之处，即期待和弦解决时的协和性的落空。与D_7连锁不同的是它不是四五度关系而是二度关系。这样在实际音响上形成大小七性质的和弦平行上行进行。

（五）传统和声进行中的减七和弦平行进行是可以的

在传统和声中减七和弦的平行是被许可的，因为没有平行空洞的音响，而且一般采用下行进行。如果将一系列复杂的减七和弦上行，这就不是很常见了，通常在描写性或戏剧性的音乐中出现。例如前面提到的李斯特交响诗《前奏曲》（“人生”）的展开部片段。

例 18–477

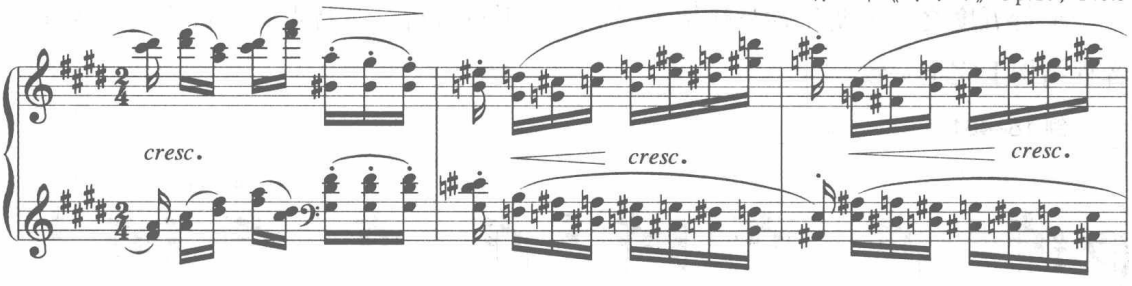
李斯特交响诗《前奏曲》（“人生”）



下例是肖邦《练习曲》Op.10，No.3。

例 18–478

肖　邦《练习曲》Op.10，No.3



通过前面叙述的五种现象，使我们看到平行进行与传统和声之间的内在联系。

五、其他平行进行现象介绍

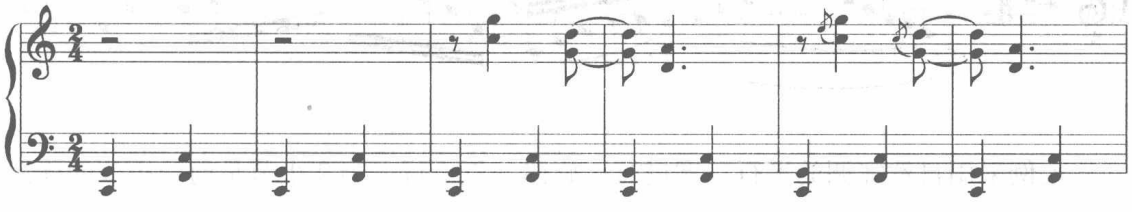
近现代和声中的平行进行是多种多样的。

（一）平行音程进行

1. 平行五度之一：自然音级移位（守调式）平行进行。其特征：所有的音均建立在调式的自然音级范围的基础上。

例 18–479

格里格《钟声响了》



上例低声部与高声部的平行五度进行不断地交替反复，相互衬托、相得益彰，成功地塑造了形象逼真的钟声效果。类似的例子，见普契尼《艺术家的生涯》。

例 18–480

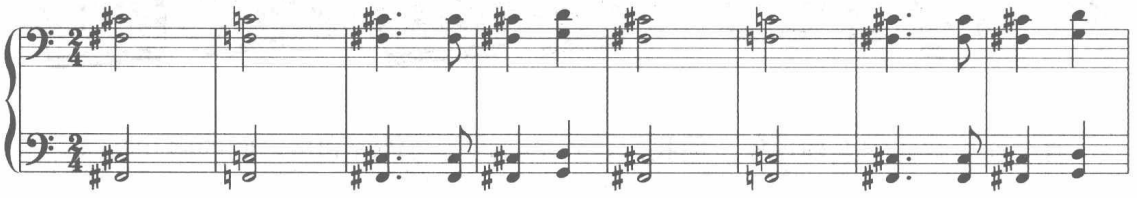
普契尼《艺术家的生涯》第三幕

上例为平行“空五度”的和声效果。虽然在传统和声中这种进行被禁止使用，但在民间音乐或模仿民间音乐的作品中还是屡见不鲜。这是为了表现作曲家的构思，而故意使用的平行五度。前面类似的例子有格里格《钟声响了》等等。

平行五度之二：变化音级移位（严格式）平行进行。其特点：平行移动的音程在音程结构上完全一致。

例 18–481

李斯特《恰尔达什舞曲》

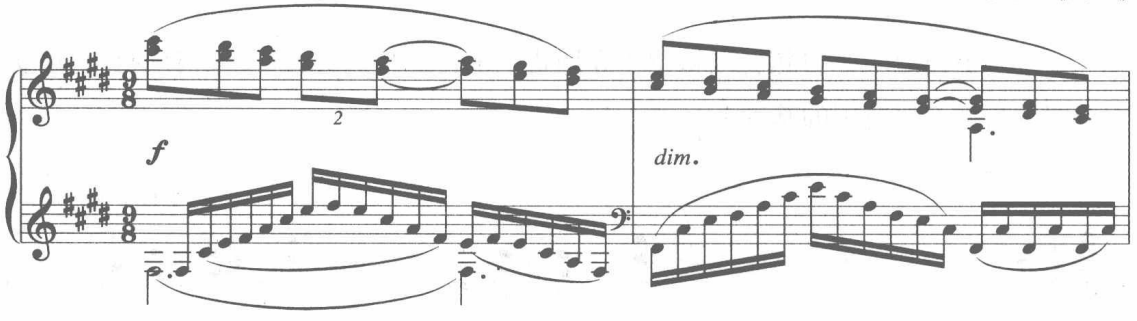


上例使用了仿佛带有悲伤、痛苦的含有半音性质的平行五度进行。

2. 平行三度之一：自然音级移位（守调式）。见下例德彪西《月光》。

例 18–482

德彪西《月光》

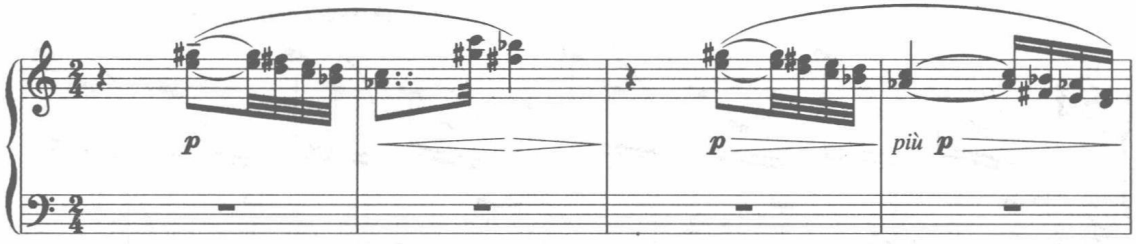


上例采用自然守调的平行三度进行，旋律一直下行，第 2 小节是前一小节的移低八度的重复，然后进入再现前的 D 准备段。

平行三度之二：变化音级移位（严格式）。见下例德彪西前奏曲《帆》。

例 18–483

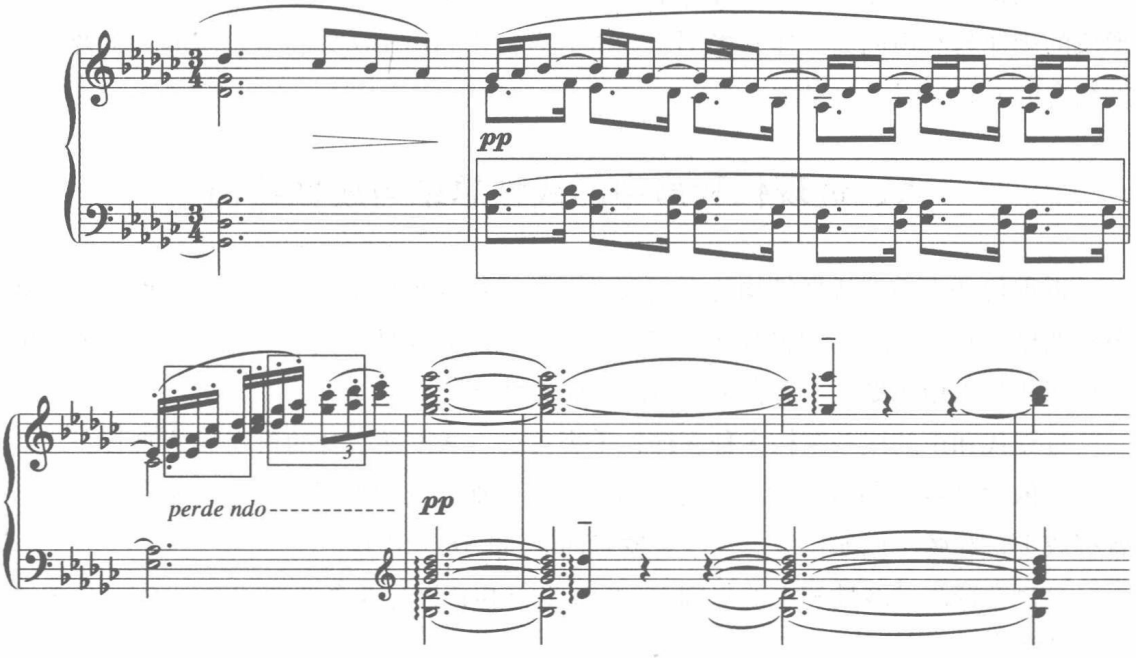
德彪西前奏曲《帆》



3. 平行四度之一：自然音级移位（守调式）。

例 18–484

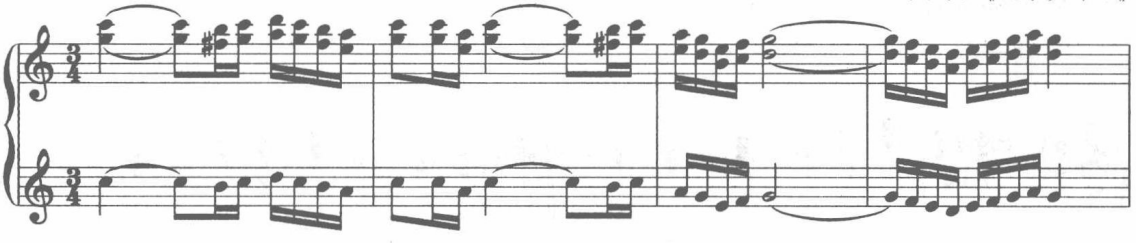
德彪西《亚麻色头发的少女》



平行四度之二：变化音级移位（严格式）。

例 18–485

拉威尔《波莱罗舞曲》



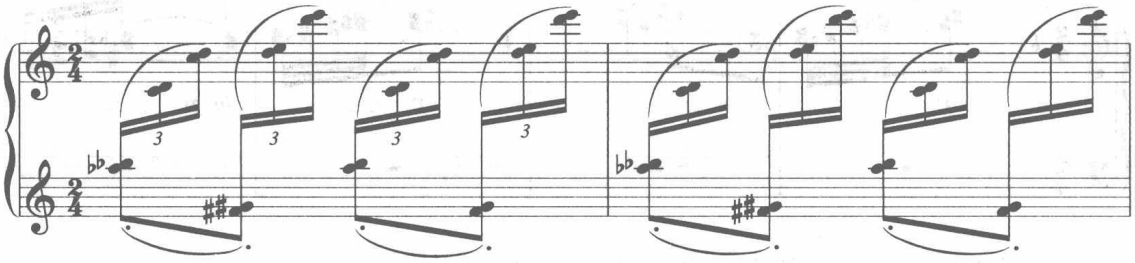
上例采用平行旋律线的进行。其中调性重叠（C 大—G 大）。

4. 平行二度之一：自然音级移位（守调式）。见德彪西《大象摇篮曲》（例 18–470），其中带有明显的东方五声音调特征。

平行二度之二：变化音级移位（严格式）。见下例德彪西《前奏曲》第 24 首（“焰火”）。

例 18–486

德彪西《前奏曲》第24首（“焰火”）



上例是这首作品的第四部分的最后两小节，气氛逐渐缓和下来，以二度结构方式形成的旋律与和声同为一体，采用全音阶的纵合化和声手法，将全音阶的六个音以二度结合的方式加以分解呈示。

六、近现代和声中的线性思维与线性结构

近现代和声中的线性结构是现代和声语言的重要组成部分。近现代线性思维强调声部的横向功能、进行逻辑和线条美，重视对位法的纹理。它与文艺复兴时期盛行的严格多调音乐相比更是一种合乎逻辑的“偶然结合”。

近现代和声的线条结构多种多样，千姿百态。从声部结合的角度归纳如下：

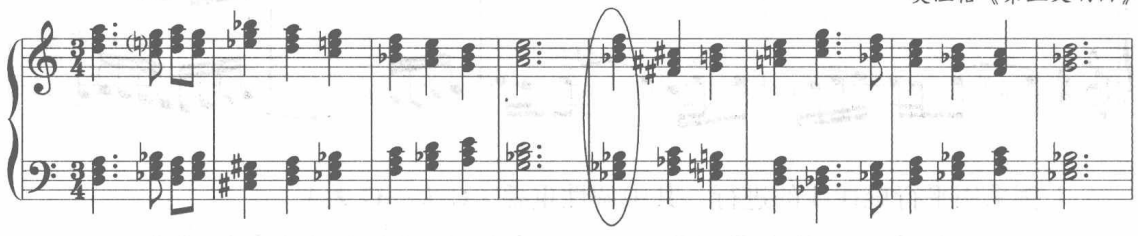
1. 依附型线性和声。以旋律为主的主声部，加以依附型衬托声部，常常形成平行音程或平行和弦。例如拉威尔《波莱罗舞曲》（例 18–461）。

该例在依附性线性和声的基础上，形成平行和弦进行及多调性和声现象。（G–E–C 多调性组合）

2. 轴式反向进行。也称为倒影型反向进行。前面列举了很多，如穆索尔斯基《霍凡希那》（例 18–453）、格林·马克《镜子》（例 18–440）、奥涅格《第五交响曲》（例 18–487）都含有这种进行现象。

例 18–487

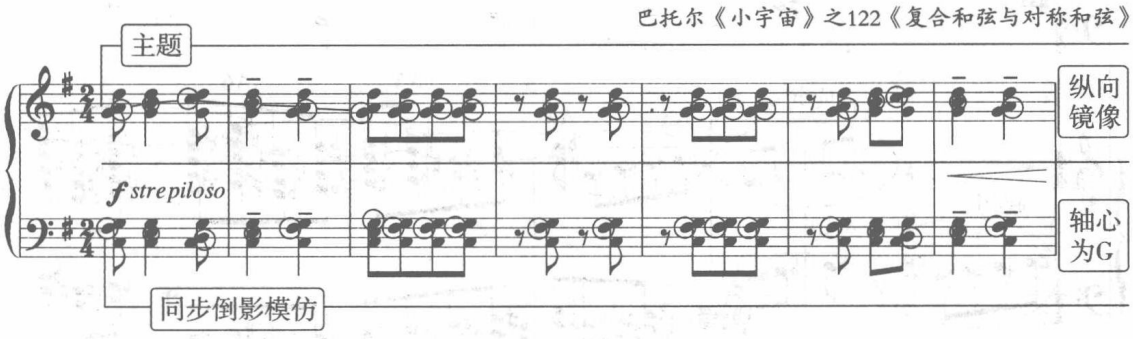
奥涅格《第五交响曲》



上例采用线性和声手法写出的作品片段，它与穆索尔斯基《霍凡希那》（例 5–212）在写法上有些近似，都采用轴式反向进行。但这里形成了复合调性与复合和弦现象。

第 4 小节 F 音起着中心轴（横向）的作用，两边呈对称反向进行（类似轴式反向进行）。后 4 小节有些自由（圈起来部分），A 音为轴。

例 18–488

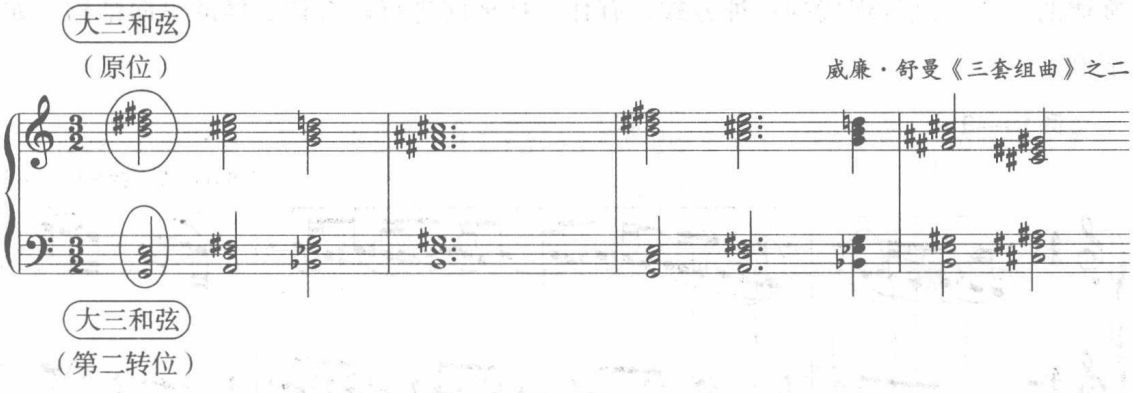


上例采用了轴式反向进行。其中两手的中声部为对称进行，横轴为 G。

3. 平行进行。这种现象前面已专门谈过很多。如德彪西前奏曲《帆》（例 18–483）。该例在旋律上形成全音阶特征。这是带有典型印象派风格性的作品。此外还有德彪西《夜曲》（例 18–466）、《神圣的舞曲》等。

4. 平行 + 反向进行。

例 18–489

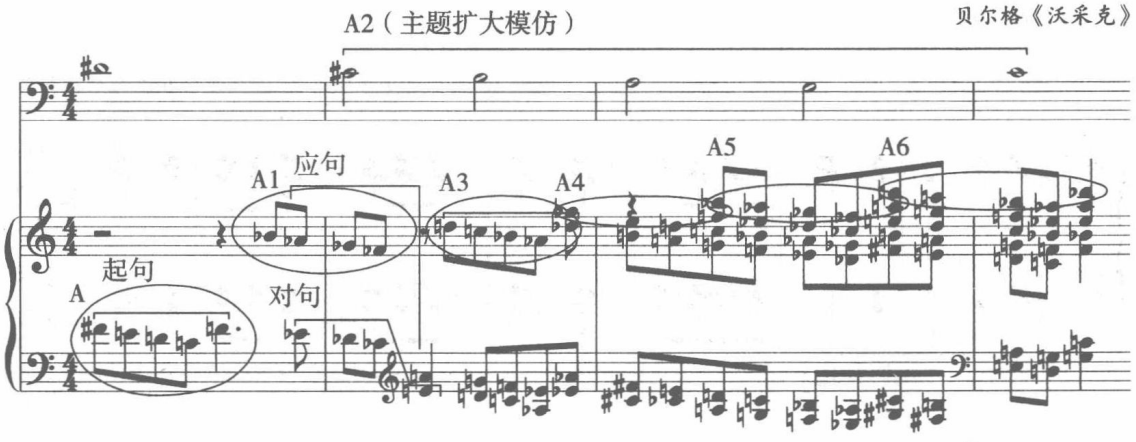


上例的写法是平行三和弦（右手）与平行四六和弦（左手）反向进行，同时也构成多功能复合和弦现象。这种作法在文森特·佩尔西凯蒂所著《二十世纪和声》第七章有专门论述。

尽管上例这个片段的节奏明显相同，但是两股独立的和弦运动却形成了两条独立的和声线条。同时，由于有两个不同音高的和弦相互重叠，我们感觉不到明显的调性，这种现象称为双调性或多调性复合。

5. 模仿式平行进行。

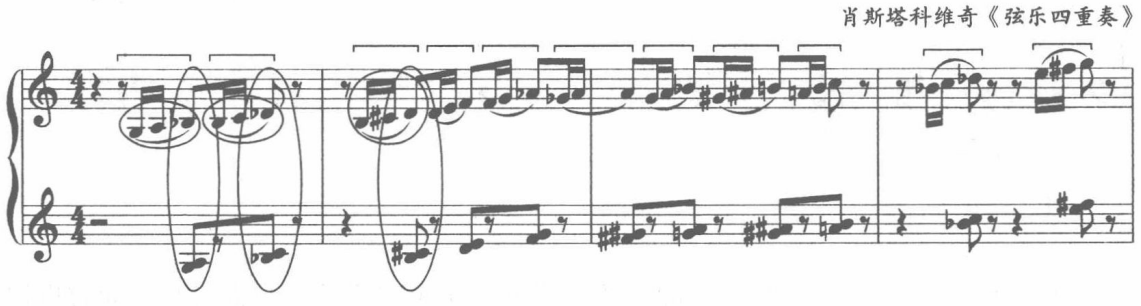
例 18–490



上例是以主题（起句）开始，通过应句（上方大三度模仿），与对句在纵向上形成四度平行进行。声乐部分采用扩大模仿手法将主题展示出来。乐队部分逐渐加厚，最后共有7个声部，而且都是以上方大三度模仿（卡农），纵向上以四度严格叠加上去的。因此，在音响上并不显得过于尖锐和刺激。这个例子以复调模仿手法写成，在纵向上具有高叠和弦的特征。

6. 纵合化和声手法（其和弦来自旋律的多声部结构方法）。这种纵向结构来自旋律的手法，是较现代的一种方式，有什么样横向进行就有什么样的纵向结构。如下例：

例 18–491



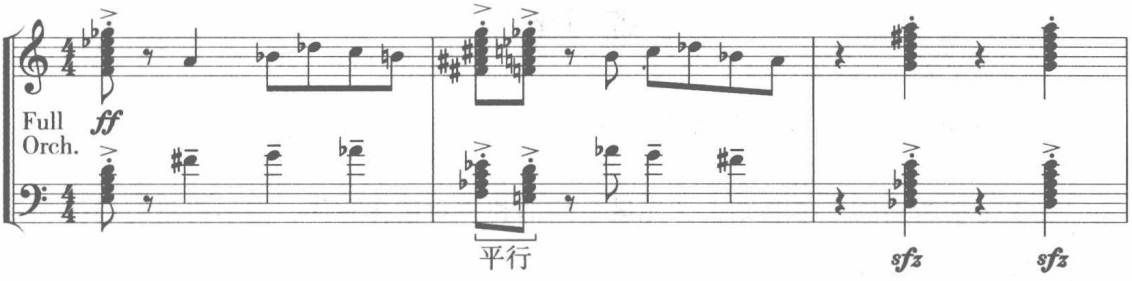
上例左手的和弦是二度叠置，其纵向组合来自旋律的进行。而作为旋律发展的动机，则是建立在小三度循环的基础上进行展开的。如骨架音 G—♭B—♭D、♮B—D—F—♭A、♯G—B、A—C、♭B—♭D—E—G 等等。

前面列举的类型仅仅是现代线条思维的一些常见类型，而远远不能概括它的全貌。上述的各种现象常常相互结合在一起，形成一些更为错综复杂的结构。

7. 更高叠置和弦的平行进行。在平行进行中，有时可能出现超过九和弦以上的高叠置和弦的平行进行，如下例：

例 18–492

文森特·佩尔西凯蒂《二十世纪和声》谱例

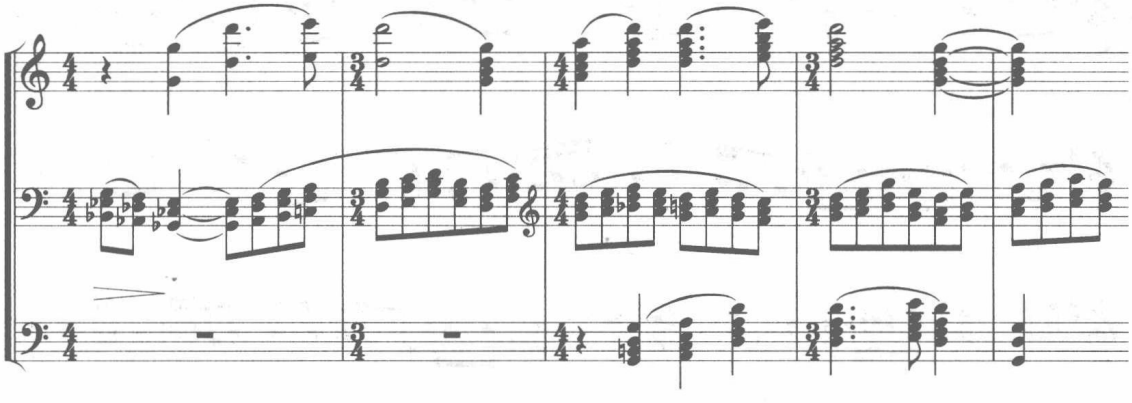


上例是近现代和声中超高叠置和弦的平行进行。在乐句的和声终止的进行中，超高叠置和弦的平行是非常有效果的。

8. “和声层”对位化织体。用和声把单线条“加粗”，使线条的对位变成“和声层”的对位。这是近现代音乐织体的复杂形态之一，如下例：

例 18–493

威廉姆斯《田园交响曲》第一乐章



上例是英国作曲家威廉姆斯《田园交响曲》第一乐章的一段。几个层次均以“和弦流”（chord stream）的形态出现，按照各自的组合规律独立运动，形成了复合的织体层次。

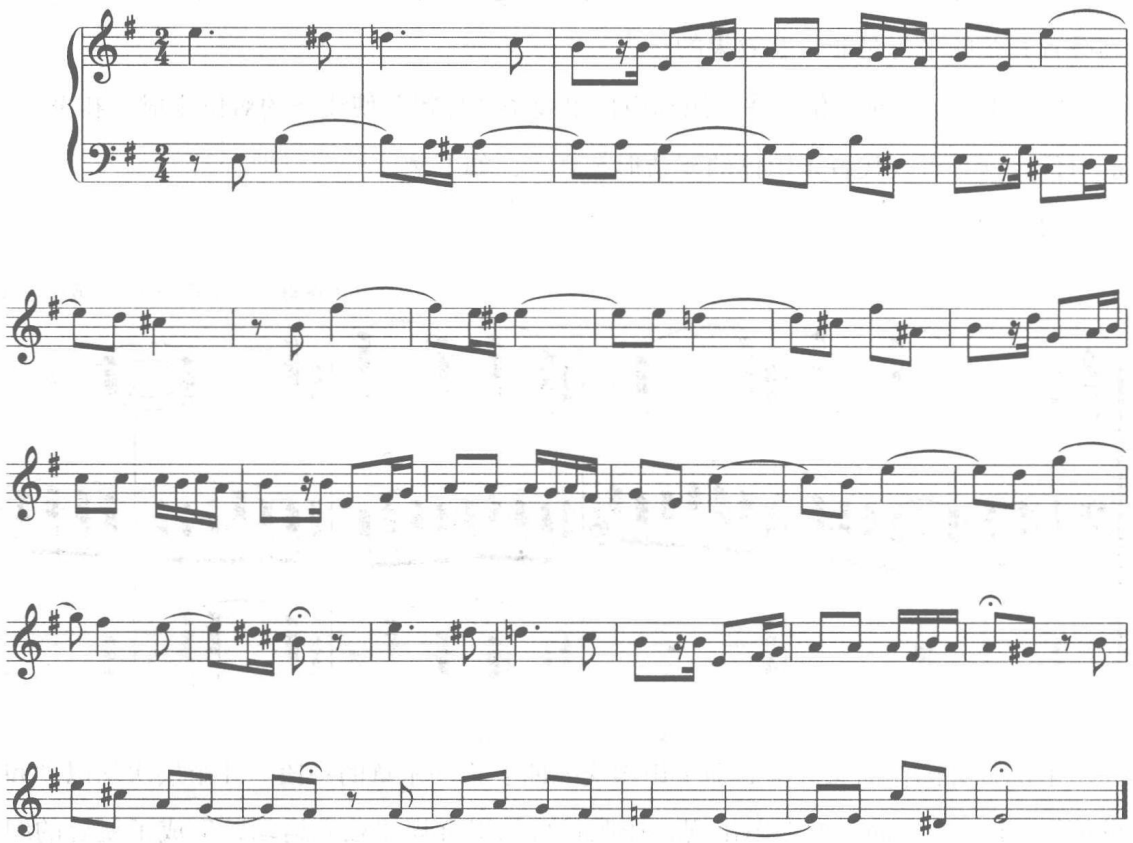
线性和声与平行进行是多声部音乐的一种结构形式。它是对以纵向功能序进为主的大小调传统和声现象所做的一种相反方式的逻辑补充。也就是说，当纵向和声已经达到过度膨胀的状态时，多声部写作的“钟摆”就会重新倾向于横向的声部写作，及由此所带来的音乐风格上的差异。

线性和声与平行进行是近现代和声语言的重要组成部分，但它并不是20世纪才出现的一种风格、现象。从历史发展的角度来看，线条和声手法从多声部诞生之日起就已经存在。它的进化、发展可以说是贯穿整个和声发展史的始终。

练习十八

一、完成下列旋律的四部和声写作

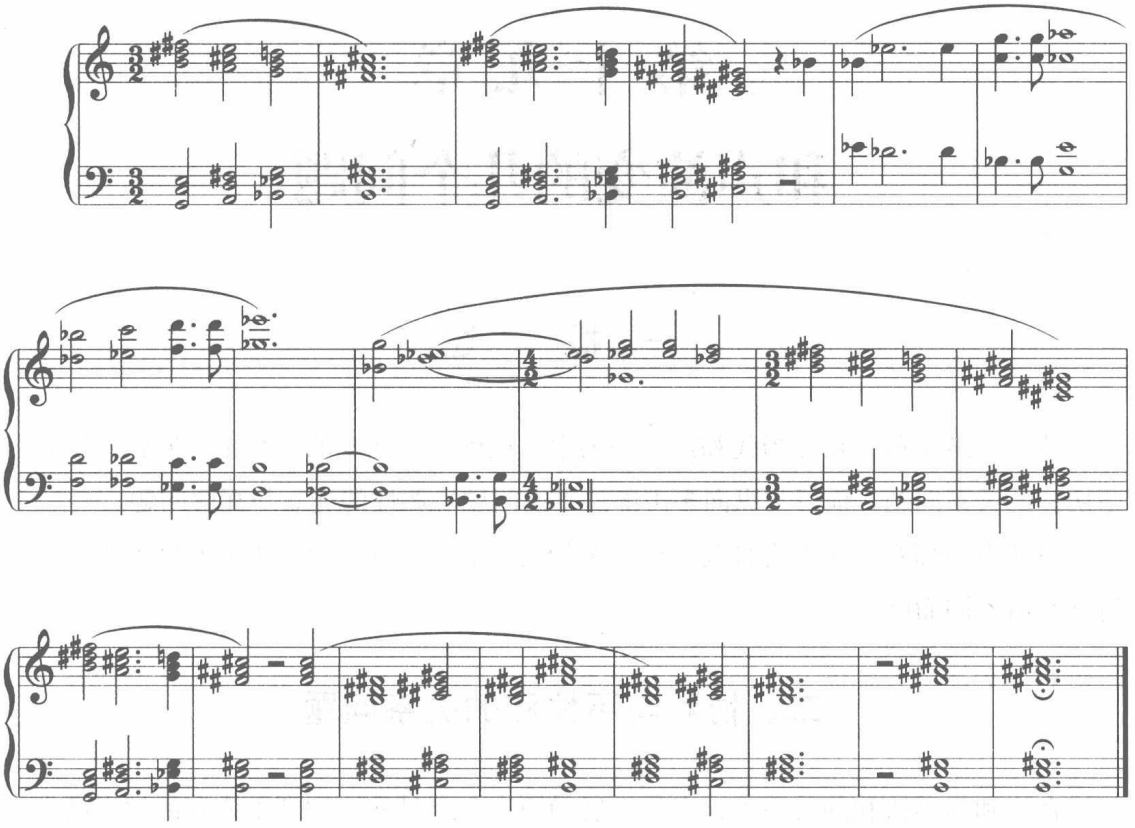
要求：在所给的二部基础上，先进行四部和声对位化写作，然后再进行模仿、复对位等复调手法处理。



二、分析下列作品，说出其和声手法

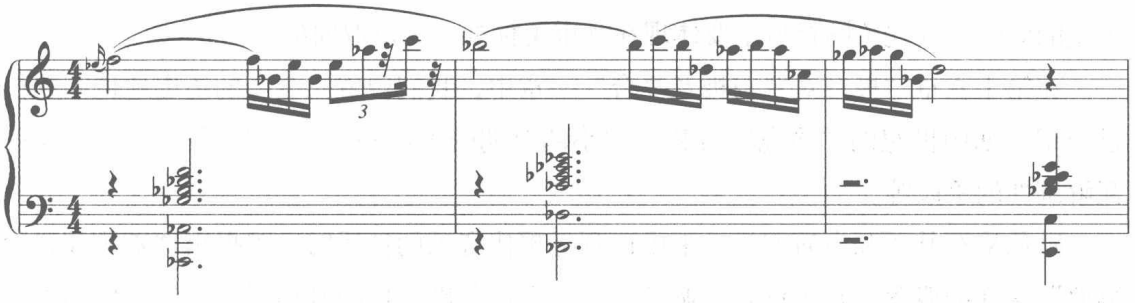
例 18–494

威廉·舒曼《三个二十的组合》之二



三、把下面主题发展成一首带有近现代风格的音乐作品

例 18–495



四、分　析

德彪西前奏曲《沉没的教堂》。

第十九章
和声演变的几个问题

一、概　　述

莫·卡纳（英）在《当代和声》一书中，谈到和声演变的三个主要问题：协和与不协和的关系问题、横行与纵向多声部的平衡问题、调性的建立与瓦解问题。

自从多声部音乐诞生之日起，这三个问题就始终存在，只是不同时期所表现出的特征有所不同而已。

二、协和与不协和的关系问题

在协和与不协和的关系上，音乐发展的历史主要是从协和到不协和的发展渐变过程。不同时期对于协和的标准是有不同的。如早期的平行八度、五度、四度到后来的平行三度、六度都说明音乐中协和与不协和的标准是相对的，是随着时间的推移可以改变的。如果说在辟卡迪三度时期，人们对于小三和弦的协和程度还存有疑问的话，那么到了近现代人们对于三全音这样的不协和音程已经完全接受。这说明在音乐风格改变的同时，其现象的背后主要体现在其审美标准、价值取向的改变。

在第十六章“极音对置与极音复合”一章中，我们曾就三全音的历史地位问题作过介绍，如中世纪的“魔鬼”音程、大小调时期的不协和音程（需要解决）、近现代瓦解调性的手段等。

勋伯格在其《和声研究》一书中谈到近现代音乐的性质时，曾提出“不协和音的解放”这样的概念，它不仅是无调性音乐的理论基础，也准确地指出了近现代和声语言中最主要的特征之一。

“不协和音”，指的是那种为和声音响带来不协和的结构因素。在传统的和声语言中，不协和音响不仅与完全（或者不完全）协和的音响相对立，并且永远服从于后者。

所谓“解放”就是要使它们获得与和弦音平等的地位。

和弦音与和弦外音是在同一条泛音列上的不同的音，它们之间的区别只是在于它与基础音之间的距离——距离近则协和，距离远则不协和。

随着时间的推移、音乐在不断发展演变，人们对于协和的观念也在逐渐发生变化。这点从三全音在不同时期音乐中的地位和作用就可以看出。[①]从这个角度来看，传统大小调和声所赖以生存的基础——以协和的三和弦为中心，以四五度关系为基础的和声体系也在发生改变。例如里姆斯基－科萨科夫《天方夜谭》第二乐章（例11-283）。

这是一个通过三全音等音转调的例子，其调式的主和弦♭D与G做三全音关系的对置进行，两个和弦同为不协和的大小七和弦，而且也不是四五度解决关系，他们之间的联系是通过增四等于减五的等音关系（♮F与♮B等于♮F与♭C）来进行过渡的。

此例在以下三方面对于传统和声而言，均有不同程度的突破。

首先在中心（主和弦）的构成上采用不协和的七和弦，打破了以协和三和弦为中心的传统大小调功能体系和声。

其次在序进逻辑上，采用了增四、减五度的和弦对置，打破了以四五度关系为基础的传统大小调功能体系和声。

另外在不协和音的解决上，由于等音关系使其原有倾向音的改变而形成不协和音的自由处理。

对于上述三点的变化，如为什么在主和弦的构造上采用不协和的方式？为什么在序进逻辑上采用了增四、减五度的和弦对置？为什么在不协和音的解决上可以自由处理等问题，我们从主和弦协和观念的历史转变谈起。

在古典大小调和声时期，主和弦（中心成分）是指建立在调式主音上的三和弦，大调为大三和弦，小调为小三和弦。主和弦的结构关系影响到和弦与和弦之间的纵向及横向关系。例如贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op.2，No.1第二乐章开头（由于篇幅所限，本书没有例举）。

这是一段典型的古典大小调和声时期的典型风格作品。其主和弦是建立在自然音级的Ⅰ级上，为协和的大三和弦。这种协和的大三和弦，在纵向排列上采用自然音级的三度叠置——其根音与三音之间为三度关系，与五音之间为四度或五度关系，从而使该和弦处于非常协和的状态。

然后通过在主和弦上下方五度关系复制出（或派生出）Ⅳ级上的三和弦及Ⅴ级

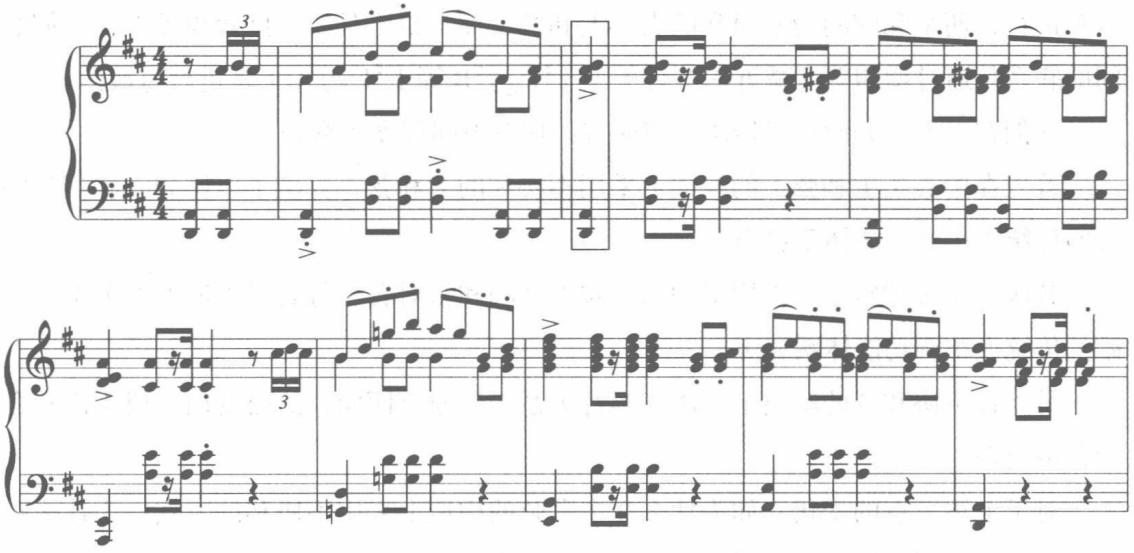
① 刘聪：《从三全音地位的变化看20世纪和声音响的重要特征》，《乐府新声》，2002年第2期。

上的三和弦（两个与主和弦具有相同构造的协和的三和弦）。这样，在自然音体系中，其横向方面（指序进逻辑）主要是与上述两个正三和弦进行各种功能性连接进行，形成了自然音功能性和声体系。在功能性半音体系和声中，通过将上述的功能性和声进行扩展到副调上，可以起到扩大主调构思的范围的作用。上述这些现象是古典主义时期所体现出来的主要调性体系和声风格特征。

浪漫主义后期，作曲家们有意识地对主和弦的协和度开始作有限度的改变。如 T^{+6}（加六度的主和弦）、T^{+2}（加二度的主和弦）等。

例 19–496

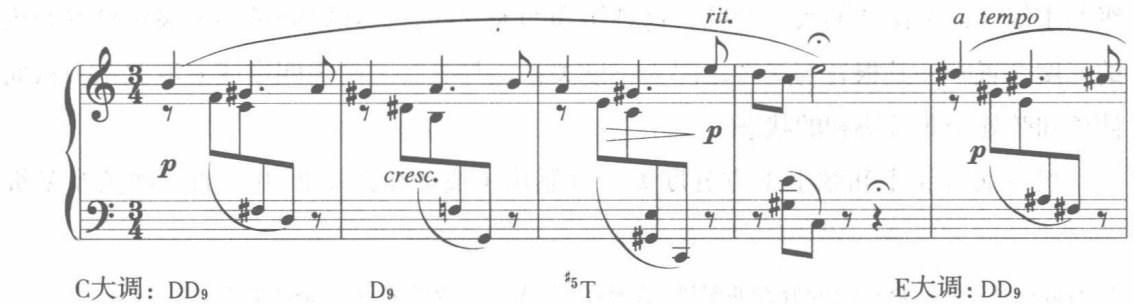
格里格《特洛豪根的婚礼日》Op.65，No.6



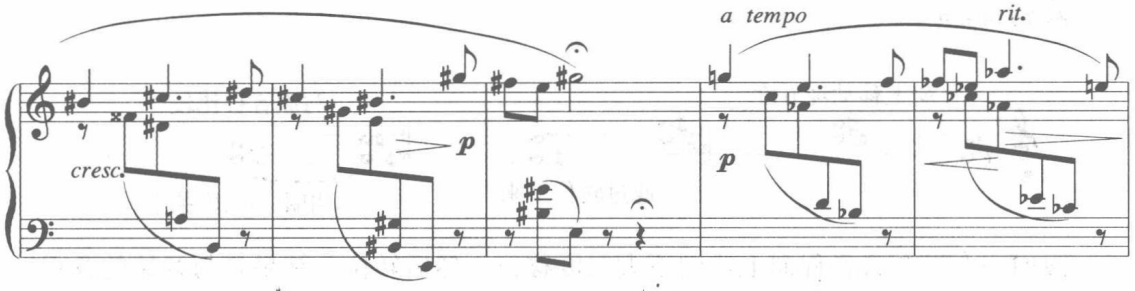
上例采用了附加音和弦的写法，从传统的角度来看，上例圈出的和弦可解释为 D 大调的 TS$\frac{6}{4}$，然而在非常稳定的 D 大调基础上，它的 T 功能性非常明显，我们从听觉上讲，这个和弦就是 T 和弦。这样 b^1 音就是主和弦的附加六度音。下例是里亚多夫《小品》，其主和弦为增三和弦（$^{\sharp 5}$T）。

例 19–497

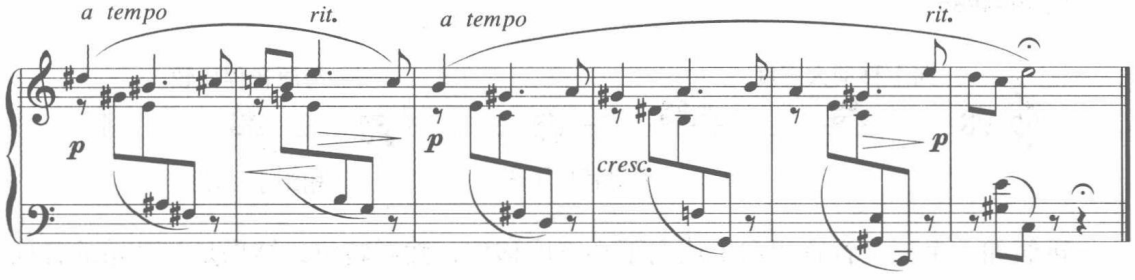
里亚多夫《小品》Op.64，No.1



C大调：DD$_9$　　D$_9$　　$^{\sharp 5}$T　　E大调：DD$_9$



D9　　♯5T　　♭a小调：　DD9　　t6



e小调：DD9　　t6　　C大调：　DD9　　D9　　♯5T

在上例中，我们可以看到其主和弦由增三和弦构成。因为这里的 T 和弦采用了增三和弦，因此整个作品的风格也随之改变。但它还是有调性的，这是一种不协和调性的呈现方式。

到了近现代，作曲家在主和弦的协和度方面做了许多尝试，如人造主和弦或其他人为的中心成分。如斯克里亚宾的“神秘和弦”、罗斯拉维茨的“中心音列”等。

我们曾介绍过斯克里亚宾的“神秘和弦”[①]，它是一种通过极音复合产生出来的一种不协和性质中心成分，只是这种中心成分对于我们所习惯的主和弦来说相距甚远。具体来讲，这是在新的音高关系体系下产生出来的主和弦，它与传统意义上的主和弦既有联系又有本质上区别，我们可以通过主和弦的协和程度的转变，来了解音乐发展中的协和与不协和的相对关系问题。

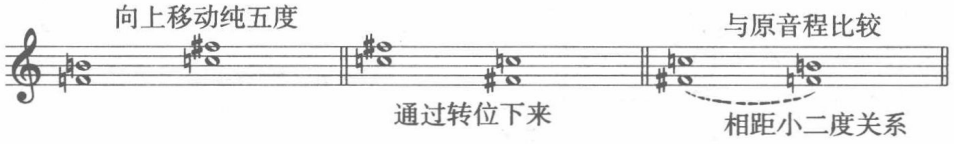
由于主和弦的协和程度的改变，影响到主和弦其他和弦远近关系的改变。如果以协和的三和弦为中心的话，其上下方四五度关系为近关系。如果以增四、减五度为中心的话则与前面正好相反。三全音关系是最近的关系。其次是小三度——大三度——纯五度。这样它与传统的调性远近关系正好相反。为什么会与传统和声美学标准有如此截然相反的美学观念呢？这与它的音高关系体系有关。

这种观点是通过以下实验比较得出。[②]如一个三全音音程，向上或向下纯五度移位，然后转位，结果是与开始的音程呈小二度的关系，很远。

① 见本书第十五章“极音对置与极音复合”。

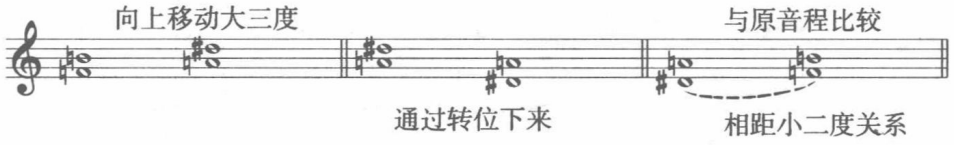
② 刘康华：《二十世纪和声的基本结构成分及其衍生的音高关系体系》，载《当代和声理论与教学研究》论文汇编，中国文联出版社，2009 年。

例 19–498a



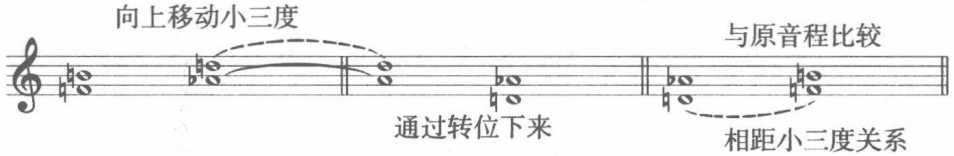
假如一个三全音音程向上或向下大三度移位，然后转位，结果是与开始的音程呈大二度的关系，也比较远。

例 19–498b



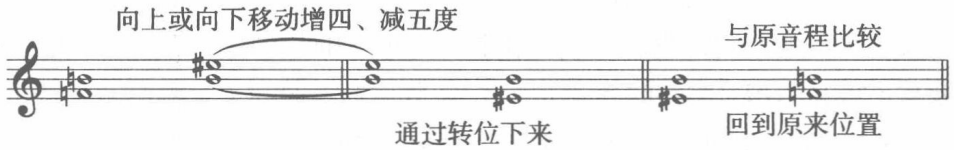
再假如一个三全音音程向上或向下小三度移位，然后转位，结果是与开始的音程呈小三度的关系，没变——关系较近。

例 19–498c



如果相距上下方增四、减五度关系的三全音音程通过转位比较，实际上是本身自己。这样的关系其实是最近的关系。

例 19–498d

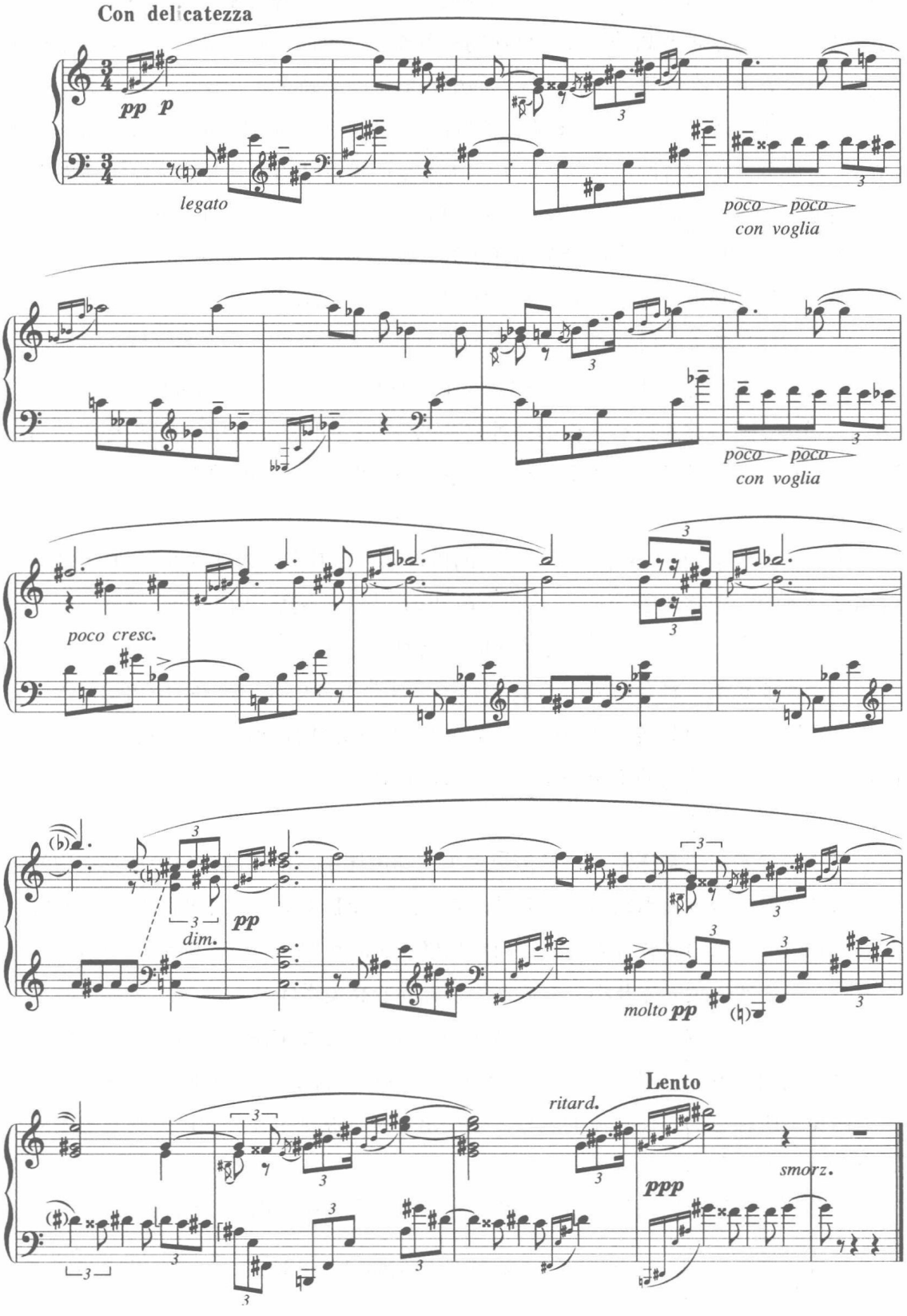


通过上述的比较，我们看到，如果含有（增四、减五）三全音结构的和弦作为中心和弦时，在移位时会得出与传统大小调调性远近关系截然相反的结论，即三全音关系是最近（转位后是其本身），其次是小三度（转位后不变），再次是大三度（转位后是大二度），最后是纯四五度（转位后是小二度）。这种结论得出的关键在于中心（主和弦）性质的改变，即由协和转变为不协和。例如里姆斯基－科萨科夫《天方夜谭》第二乐章（例 11–283）。

前面这个例子之所以能够进行三全音关系之间的对置，完全是因为主体和弦（主和弦）已经由协和变为不协和了，而且还是含有增四、减五这样音程关系的和弦。下面我们分析一首被称为首次采用“神秘和弦”音高关系体创作的作品。

例 19-499

斯克里亚宾《相簿的缀饰》Op.58



上例是斯克里亚宾在1910年创作的《Feuillet D'Album》(Op.58),被认为是晚期和声体系的标志性作品,它是在“神秘和弦”被公认(《普罗米修斯》,Op.60)之前的一首完整采用这种音高关系体系创作的一首作品。全曲以新的和声语言取代了传统的和声思维方法,在这里“神秘和弦”的中心地位已经确立。

从结构上来看,它是一首再现单三部曲式结构。第一乐段(第1—8小节)为乐曲的呈示部分,它包含两个乐句(4+4),为重复的模进结构。其和声是以♯F为基础音上的四度叠置的“神秘和弦”。第一部分之所以由♯F进行到♭A“神秘和弦”上,是缘于传统的调性布局需要,一般为了使音乐能够得到发展,第一部分的结尾是要进行转调处理的(传统和声一般是向上方五度转调),形成开放结构。

第二乐段(第9—14小节)为乐曲的展开部分。它的旋律的起音(♯F)与乐曲的开头一样,但和弦结构不同,它是建立在E上面的以四度叠置为基础的“神秘和弦”(第1小节)。随后进入到C上面的“神秘和弦”(第5小节),中间在低声部出现两次附加下方五度音(F)情况。这里的和声现象相当于传统和声的属准备——因为C与♯F是近关系。

第三乐段(第15—23小节)为乐曲的再现部分,其和声是建立在以♯F为基础音的四度叠置的“神秘和弦”上,一直没有改变,相当于传统结构中的变化再现部的“守调”处理,一直到乐曲结束。这是典型的结束型陈述特征。

斯克里亚宾的“神秘和弦”音高关系体系被美国音乐理论家乔治·珀尔[①]归纳为非十二音序列的作曲范畴,如使用了序列的移位,也使用在移位中起轴心作用的不变的片段,以及使用序列的不断变化。因此可以这样认为,斯克里亚宾是第一位序列系统开发利用者。

无论新的音高关系体系,还是传统大小调和声体系,都有其自身的和弦结构的构成与运动规律。传统大小调和声体系是以协和的三和弦为中心,以四五度关系为基础,所有的和弦都是以三度叠置来构成。而斯克里亚宾的晚期和声体系则是以“神秘和弦”为中心,以增四、减五度及小三度关系为基础的音高关系体系。

当然,不协和音的解放绝不意味着不协和音不再需要解决、不再需要将协和音作为其进行的目标和存在的基础,如果这样,不协和音就变成完全独立而存在的音了。为了避免不协和音的放任自流的现象,他提出了两种原则:互补和声原则与主题动机构成和弦原则。[②]

“不协和音的解放”这一概念的提出,获得了更为深远而广泛的意义,它不仅是

① 乔治·珀尔(1915—?),美国著名音乐理论家,著有《序列作曲与无调性》、《十二音音乐的和声问题》等。

② 格罗夫音乐词典和声条目(杨家林译、杨通八校)。

无调性和声理论的基础，也是近现代和声现象的一个概括总结。

随着20世纪作曲技术向着“多元化”与“理性化”的迈进，伴随着富有创造性的探索和实践，延续二百多年的古典传统风格正在走向衰败，新的不同于传统的音乐风格正在建立。在这种特定的历史背景条件下，传统意义上的以协和为中心的美学标准已经发生了改变，取而代之的是新的美学标准、新的协和观念、新的调性思维方式。

三、横向与纵向的平衡问题

横行与纵向多声部写作之间的平衡问题，是和声发展的另一个主要问题之一。和声在其发展的各个历史阶段中，始终涉及纵横之间的对立统一问题。

从公元7—11世纪的奥尔加农时期，到主调音乐占统治地位的大小调和声时期，直至后来的浪漫主义后期、近现代音乐等各个时期，多声部音乐的构成方式——在处理纵向与横向之间写作的平衡问题上，就像一个钟摆，始终处在这两点（横、纵）之间徘徊不定。

在古希腊，“和声”一词含义广泛，几乎包括音乐的所有方面，如律学、音阶、音程、旋律，甚至包括节奏等要素。

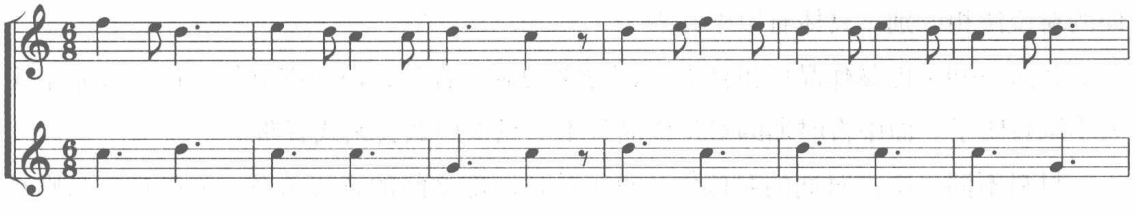
在中世纪，“和声”是指两个音的结合。整个中世纪仍然遵循古希腊的传统，即和声是由一个音与另一个音的结合，从而获得某种快感。“音乐即和谐”。9—16世纪的和声现象绝大多数都是指复调音乐中的多声部现象。这是以横向为主的写作时期。

1. 平行时期：从奥尔加农时期算起，它是在格里高利圣咏的基础上产生的。

奥尔加农是最早的复调音乐时期——平行进行时期，具体例子见例18–455、例18–456。

2. 初期对位时期：到了公元12世纪，法国人发明了一种叫迪斯康特（Discantus）的复调音乐，意为多样的乐曲。

例19–500



上例的低声部是主声部，高声部为迪斯康特，从中我们可以看出两声部有规律的斜向进行与反向进行，说明旋律的独立性在明显增强。

这时期横向的旋律意义已经大于纵向的和声意义。在此之前，音乐是没有节拍的，从迪斯康特开始有节拍，而且各声部也不一定都是平行进行，音程也不局限在四、五、八度，这实际上已经进入对位化的领域。

12—13 世纪产生了许多复调音乐形式，如法布顿（一种英国人发明的以平行三六度进行为主的多声部音乐形式）、卡农（Canon，一种模仿式复调音乐）等。

3. 对位时期：实际上是迪斯康特的演变形式。到了 14 世纪尼德兰乐派，所写的复调音乐大多为宗教声乐作品，这时期的对位技法有以下几个特征：

① 各声部要旋律化。

② 写作时，以横向旋律进行为主，纵向结合只是横向进行的附属物。

③ 由于以横向为主，有时纵向方面不一定出全。如开始常常只有一个声部。

到了 15—16 世纪的文艺复兴时期，意大利作曲家帕勒斯特利那是一位既懂对位法又精通和声学的大师，是他将严格对位风格推向第一个高峰。

这时期从公元 800 至 1600 年，大约 800 年间，多声部音乐的主要形式是以横向思维为基础的，纵向上的组合完全处于从属地位。意大利理论家扎里诺（Zarlino）在他的《和声原理》（Istituzioni Harmoniche，1558 年）一书中所说："和声来源于多声部的同唱"，这时期史称"横生纵时期"。

4. 主调与复调音乐并行时期：

① 主调音乐的诞生：到了 17 世纪，在漫长的复调音乐实践中，逐渐形成了主调音乐风格的写作模式——这是以大小调两种音阶体系为主的音乐写作风格。这时期的和声的含义界定为：研究纵向和弦结构及其连接的学问。其和声理论是以三和弦与七和弦为基础，任何音阶都被解释为和弦的产物。这是以纵向为主的多声部音乐写作时期（共性写作时期）。到了 1722 年，法国理论家拉莫（Rameau）在他的《和声教程》（Traite de l' Harmonie）中，提出了与扎里诺截然相反的言论，他认为"旋律来源于和声"。这时期史称"纵生横时期"，大约从 1600 至 1750 年间。

② 自由对位时期：是指 17—18 世纪巴赫、亨德尔等人的复调音乐作品，这时期严格对位已经衰败，而自由对位（以和声为基础的对位）风格开始盛行，它与中古时期的对位法相区别。具体有以下几点：

音阶不同：巴赫作品中虽然有一部分采用调式音阶，但大部分作品已经开始采用大小调音阶了。而中古时期的对位作品基本上只采用教会调式音阶。

材料不同：中古时期的对位作品只承认各声部之间的音程关系，而巴赫作品则承

认和声的存在，巴赫将复调音乐的发展推向第二个高峰。

在协和度方面：严格对位不用增、减三和弦（不协和和弦），而自由对位则大量使用各种不协和和弦（各种七和弦、九和弦）。

在和声体系方面：严格对位基本上属于自然音体系范畴（虽有少量变化音），而自由对位则属于变化音和声体系范畴。

5. 主调音乐时期：18 世纪下半叶，音乐进入古典大小调时期。这时主调音乐非常盛行，但复调音乐并未消亡，也还有一定的发展空间。在海顿、莫扎特、贝多芬等人的作品中，将复调音乐手法应用在各种不同类型的音乐体裁中，如歌剧、交响曲作品中的赋格段，室内乐、钢琴音乐中的声部对位化处理等。这些现象都在表明，在复杂的多声部音乐范围内，从著名的维也纳古典乐派大师们（海顿、莫扎特、贝多芬等人）的作品来看，这时期的作品成功地运用、发展了巴赫以来的复调音乐，使多声部音乐在以主调音乐为主导的基础上，达到一定程度的平衡状态。

6. 浪漫主义后期的音乐：浪漫主义后期（19 世纪末、20 世纪初），随着大小调和声的瓦解，原有的以三度叠置的和弦结构也被近现代和声的多种结构样式所取代，原有的古典调性和声体系也被多元化的和声现象所替代，多声部音乐的纵横关系又有了新的发展。

这时期是以瓦格纳为代表的新音乐形式的出现，在音乐体裁、和声语言等方面均有一定的突破，使音乐风格愈加丰富多样，特别是在和声写作的对位化处理上，几乎使主调音乐与复调音乐融于一体。这种现象不仅在瓦格纳的作品中有，在勃拉姆斯、雷格尔、福列等人的作品中也有所体现，但从整体上来讲，这时期还是以主调音乐写作风格为主。

7. 20 世纪以来的新音乐：进入 20 世纪以来，音乐作品从美学观念到作曲技法都发生重大的改变。20 世纪音乐的多变、风格之多样是以往任何时代都不可比拟的。从多声部（和声）音乐的角度来看，其内容主要体现在以下三方面：①在横向方面摆脱了以七个自然音级为主的功能性半音体系，形成了十二个音级的独立运用。②在纵向方面摆脱了传统意义上的协和与不协和观念，使得传统意义上的不协和音得到了真正的解放。③在整体方面形成各种不同的独立的音高关系体系。

由于创作思想的改变，导致 20 世纪音乐作品中出现了许多新的音高关系体系，如斯克里亚宾的“神秘和弦”音高关系体系、巴托克的轴心体系、勋伯格的十二音体系、欣德米特的调性半音体系等。在众多的现代音乐大师中不乏复调音乐风格写作手法的作曲家，如勋伯格、巴托克、欣德米特等人都是现代复调音乐大师。

四、调性的建立与瓦解问题

调性的主要因素是一个基音（调中心音），建立在这个基音上的各种调式音阶，形成了不同的调式结构，如传统大小调和声的主要特征就是建立在这个基音上的两种主要音阶（大小调音阶）。在这两种音阶的基础上，音与音之间，及每个音与主音之间所包含的相互关系及作用，统称为大小调功能性和声体系。

调性的本质在于对主音的肯定。主音是一个具有引力的中心，是一个静止点，音乐的运动，从它开始，经过展开并向它返回。大量的音乐作品及其调性就是依靠这种循环而产生建立起来的。

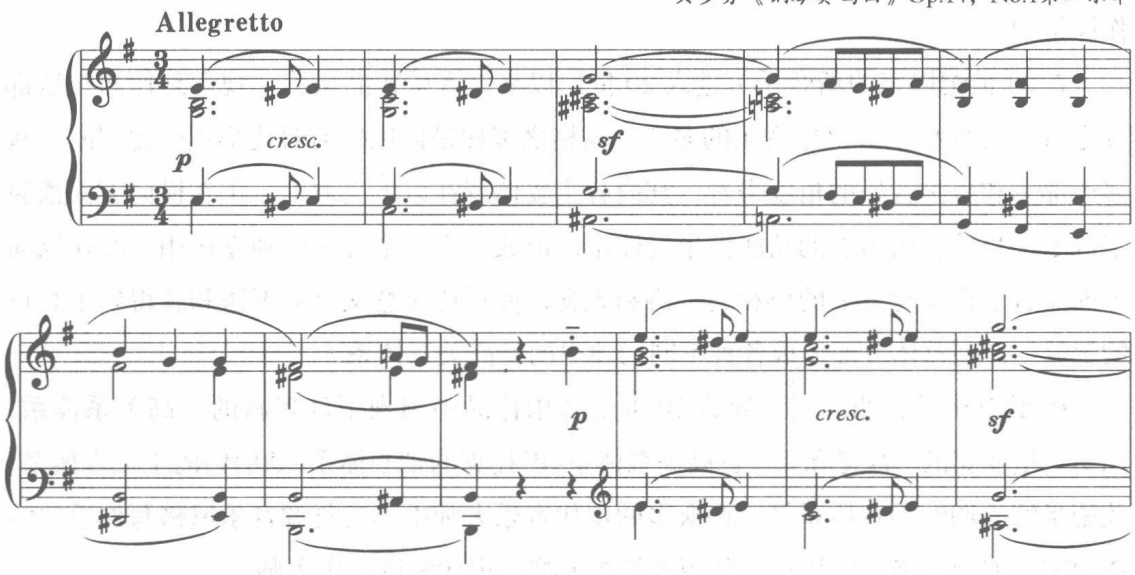
从稳定与不稳定的角度来看，主和弦经历了稳定与不稳定再回到稳定这种循环现象，就是以调为中心（出发点）进行的调性扩张与调性回归的过程。如果用简单的和声图式来表示，就是 T—D—T（稳定——不稳定——稳定）。在申克的分析理论中，称之为“基本结构”[①]。

古典音乐中调性特权统治的象征——主音，发挥着它的直接与间接的影响作用。小到乐段，大到乐章，甚至整个套曲的曲式结构，都是以调性为中心组织并建立起来的。

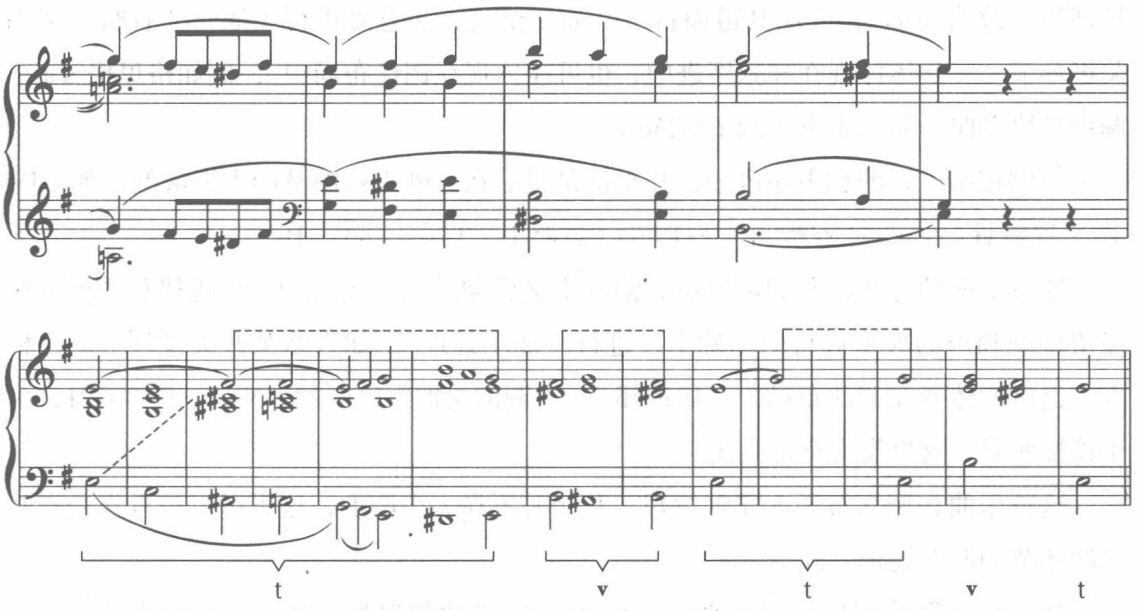
1. 四五度功能关系的瓦解。古典传统音乐的 T 如同一块“音乐的根据地”，音乐的运动从它开始并向它回归。这种方式可简单概括为 T—D—T 的运动规律。例如：贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op.14，No.1 第二乐章。

例 19-502

贝多芬《钢琴奏鸣曲》Op.14，No.1第二乐章



① 参见于苏贤《申克音乐分析理论概要》相关叙述。



上例图示说明，支持整体音乐结构的进行是 T—D—T（四五度关系）。

在浪漫主义风格的一些作品中，为了突破传统的功能性和声体系，T—D—T 这种四五度功能关系的和声进行（调性支柱式进行）常常遭到破坏。常用手法有：

① 用三度色彩性关系进行取代四五度功能关系进行

我们知道古典大小调和声体系是以协和三和弦为中心，四五度关系为基础的调性功能体系和声。针对这种四五度功能关系进行的现象，可以通过各种不同类型的调式交替（如同主音交替、平行交替、混合交替）所形成的三度（中音）关系的进行及其他远关系和弦之间的对置，取而代之。有关中音和弦的产生与分类，见前面第十五章“中音对置与三度循环”。

② 采用极远关系的和弦对置

在古典传统的和声序进逻辑中，含有倾向性解决关系的进行，是典型与常见的和声现象。而采用极远关系的和弦对置，则是浪漫主义后期的典型和声语言。这种非功能性远关系的和弦对置，使得音与音、和弦与和弦之间的关系变得很“间接”，这种现象直接导致功能性进行减弱，色彩性进行加强，从而达到瓦解以四五度关系为基础的功能性和声体系。如哈恰图良《钢琴协奏曲》第二乐章（例 17–424）。

该例是 19 世纪末在小调中出现的小拿波里和弦。实际上就是♭b 小调的主和弦，它与 a 小调的主和弦之间做极远关系的对置，形成了一种特有的不同于传统大小调风格的音响特征。

③ 逆向思维的某些做法导致功能性和声减弱

在浪漫主义后期的和声语言中，许多古典传统和声的典型进行仍被保留着，只是

被加以“改头换面”，或反其道而行之。如变格进行、意外进行（通常“省略”某些关键环节——具体体现在和弦序进中，也可能体现在调性布局中），例如格里格《a小调钢琴协奏曲》第二乐章（例10-256）。

该例在第二行的和声序进中，几乎都是建立在意外进行的基础上形成的。如：$D_{7/TSVI}$（省略Ⅵ）—$_{S6/sii}$（省略 Ⅱ）—D^{4}_{3}/D（省略D、T）—s ii $^{4}_{3}$—D_{7}。

通过上面的分析，我们可以看到浪漫主义后期的和声语言的一些规律和特征：在保留传统和声的典型进行的基础上，进行“加工处理”，如省略某些关键环节。这种方式也可能体现在调性布局中。如肖邦《a小调前奏曲》（Op.28，No.2，例8-201，由于篇幅所限，这里没有全部列出）。

这首乐曲在调性布局上非常特别。开始时不在a小调上，这里可以被看作是省略主调环节的调性处理方式。

从一般的调性布局规律上来说，T—D—S—T比较典型。从这个角度来看，该曲在开始部分省略了主调（a小调）而直接从属调（e小调）进入，随着音乐的展开，又进入属调的属调（b小调），直到最后音乐才通过减七和弦的等音关系（D大调：DⅦ^{4}_{3}/S ii 等于a小调：DDⅦ^{4}_{3}）解决到主调（a小调）的K^{6}_{4}，这时音乐才表明其调性为a小调。具体图式如下：

肖邦《a小调前奏曲》Op.28，No.2之调性布局（还原）图示：

调性布局 / 调性功能	（主调）省略	属调	下属调	主调
调性	（a小调）省略	e小调	b小调	a小调
功能	（t）省略	d	S ii	t

由于开始的主调被省略，直接破坏了T—D—T的运动规律，造成调性的模糊不清，这种方法的使用，最终将会导致调性的瓦解。

2. 调性的瓦解。调性扩张与调式综合是瓦解大小调功能体系和声的最重要的两个方面。

调式综合——指在原有的大小调（两种）调式的基础上，综合进来许多其他不同时期、不同民族、不同类型的调式音阶。如中古教会调式、民族民间调式、东方五声调式等等，这是晚期浪漫主义和声语言的一个重要特征。

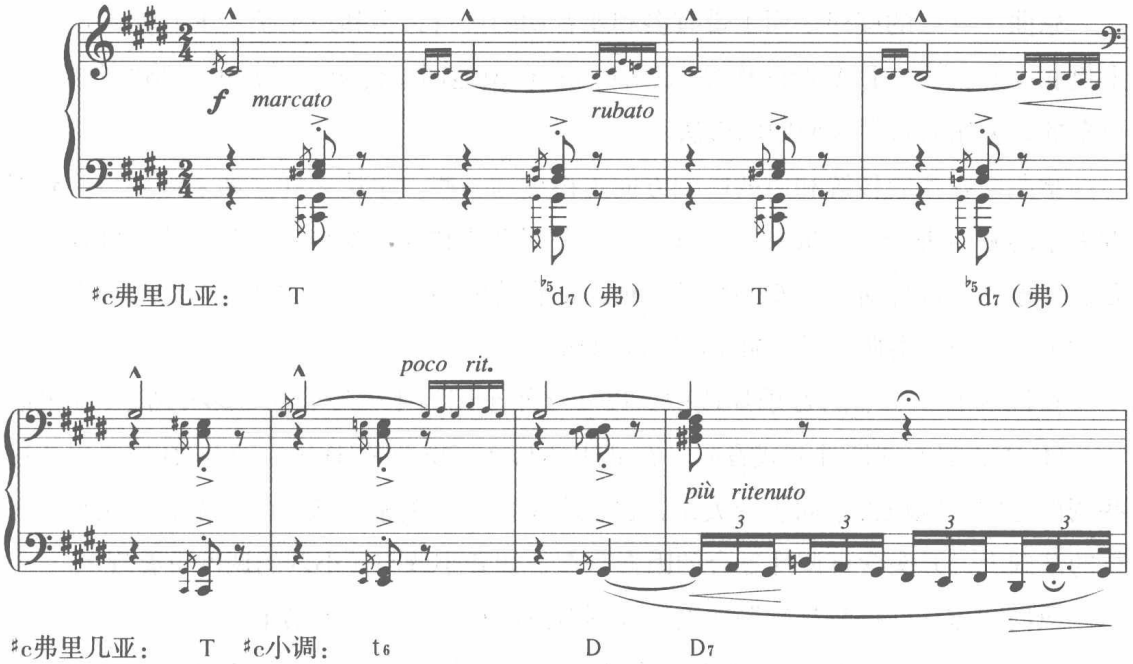
调式综合的结果直接导致和声的功能性减弱、色彩性增强，原有的音与音之间的关系发生改变，如导音与主音之间的这种倾向性音级的改变等等。

19 世纪后半叶以来，传统的调性观念已经开始出现松动，许多作曲家为了创造出不同于传统大小调风格的作品，采用了一些多元化、多色彩、多民族特征的创作风格，古老的中世纪教会调式在这时又被重新发掘出来，而且有了一定的发展。

由于长期受大小调风格的影响，这时期采用的教会调式和声更多的是带有大小调印记的调式和声。它们之间既有联系又有区别，我们可以把它看作是脱离大小调和声体系的一个前奏。如李斯特《匈牙利狂想曲第 2 号》的开头。

例 19–503

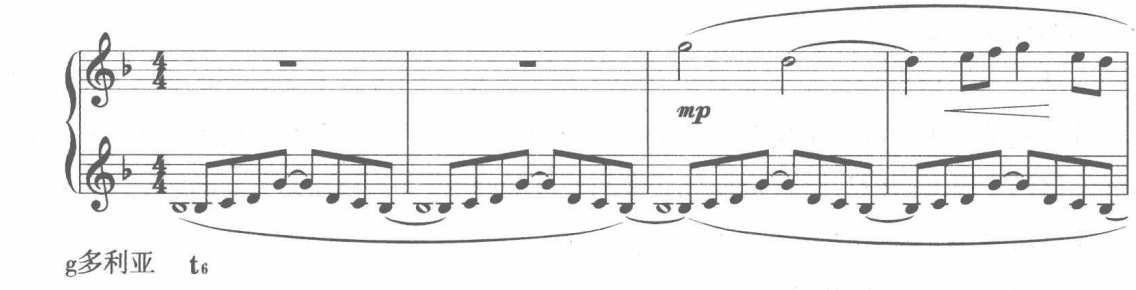
李斯特《匈牙利狂想曲第 2 号》

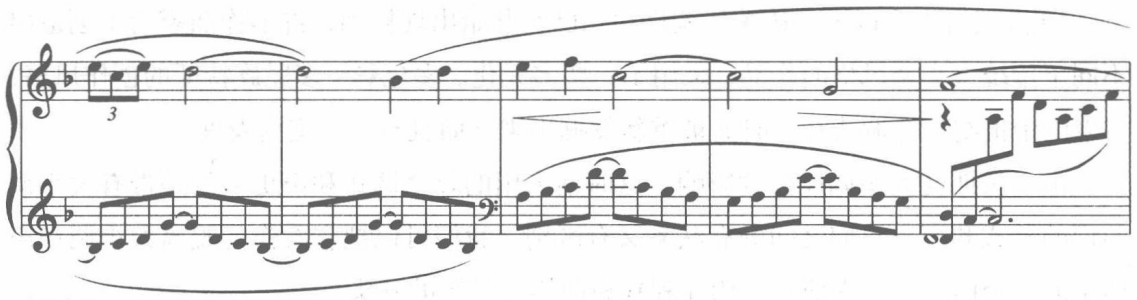


上例一开始就采用典型的弗里几亚进行 T—♭5d7—T，似乎在表明它与大小调时期的风格不同，但随后仍然回到♯c 和声小调的和声进行中。下面请看德彪西的《冥想曲》。

例 19–504

德彪西《冥想曲》





g多利亚：t_6

F大调：S_{ii6} T_6 D_{VII6} T

乐曲一开始的旋律采用了带有多利亚音调的进行，但和声上仍为 F 自然大调。与上例相比较而言，德彪西的作品已经开始有意识地回避传统大小调的风格写作特征，更多的是采用对自然音回归的做法。

德彪西在摆脱传统和声的影响方面走得更远一些，手法多样。如：掩盖与放弃五度关系的和声进行，大量采用平行进行，采用高叠和弦、附加音和弦、非三度叠置和弦以及远关系调性对置、双调性及各种人工音阶的使用等等。体现在调式综合方面如下例：德彪西前奏曲《骨灰缸》（例 17–416）。

在该例的 5 小节的音乐片段中，以 d 自然小调为主，综合了 d 多里亚、$^{\flat}$D 里底亚与$^{\flat}$D 伊奥尼亚共四种调式音阶。在 d 小调与 d 多里亚及$^{\flat}$D 里底亚与$^{\flat}$D 伊奥尼亚这些调性之间，既包含了同主音关系，也包含了同中音关系。从写法上来看，在平行进行的基础上，开头含有调性复合的因素存在，如 d 小调与 a 小调的调性重叠现象。

我们知道调性扩张是指调性主音控制范围的扩大（见本书第十七章）。

在单一调性的范围内，所采用的和声材料不超出自然音体系范围。除主和弦之外，所有的其他自然音和弦都是为了支持主和弦的，其目的是建立一个调中心。这时的调性没有扩张。

如果将和声材料的范围扩大，在原有和弦的基础上，再加上一些含有变化音的和弦（如离调、调式交替和弦等等），其目的不是为了转调，只是为了丰富各个音级上的和声效果及增强和弦与和弦之间的倾向性，该调主音所控制的范围在明显扩大，这时的调性就开始扩张了。

从广义上讲，调性扩张是针对稳定、明了、单一的古典主义时期的调性而言，其内外容量的扩大，以至于使调性逐步模糊、动荡，最后达到瓦解调性的一种和声现象。如瓦格纳《特里斯坦与伊索尔德》序幕（例 11–282，由于篇幅所限，这里没有全部列出，具体分析见第二十一章例 21–570 至 21–576）。

这是许多书上都提到的一个例子，乐曲开始好像是在 a 小调，然后通过等音关系

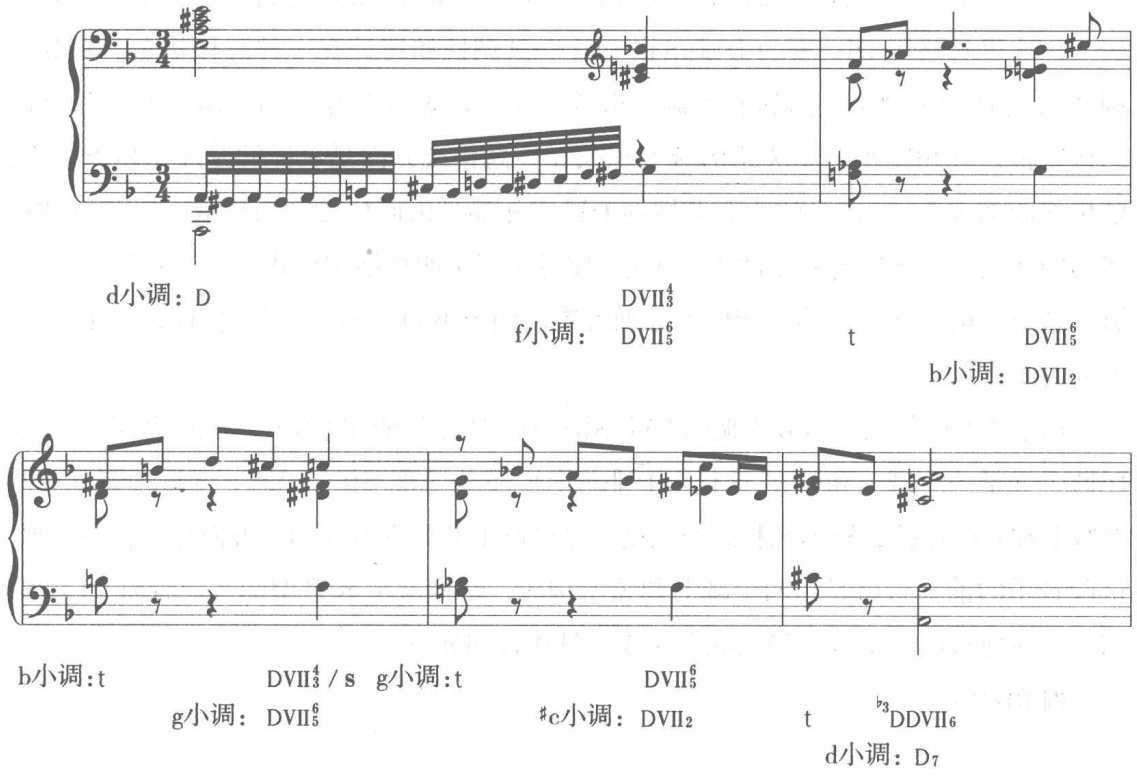
的单音过渡（a小调：♯Ⅶ = C大调：♭Ⅵ）进入到关系大调C大调，然后在e小调上，最后又回到了a小调（D_7—ts Ⅵ）。总之好像一直在不停地离调，而且每次离调的临时主和弦都不出现，造成主和弦隐退的现象，但所有的和弦却仍然倾向于这个“幕后的主和弦”。这种被勋伯格称之为“浮荡的调性”的和声手法（调性扩张手法），在古典大小调和声时期，还是比较少见的。

瓦格纳在这部音乐作品中运用了超前的和声思维，如：外音的广泛运用、不协和和弦的非常规进行、变和弦的各种组合方式等等。在复杂的多声部构思中，通过流畅的声部进行形成的以某种“模糊”的方法来“暗示”主和弦的存在。所以这首作品被很多人提到，并认为是在和声发展史上具有标志性的作品之一。①

这种调性“游移”的现象在浪漫主义后期的音乐风格中很常见。如理查·斯特劳斯《爱莱克特拉》。

例19–505

理查·斯特劳斯《爱莱克特拉》



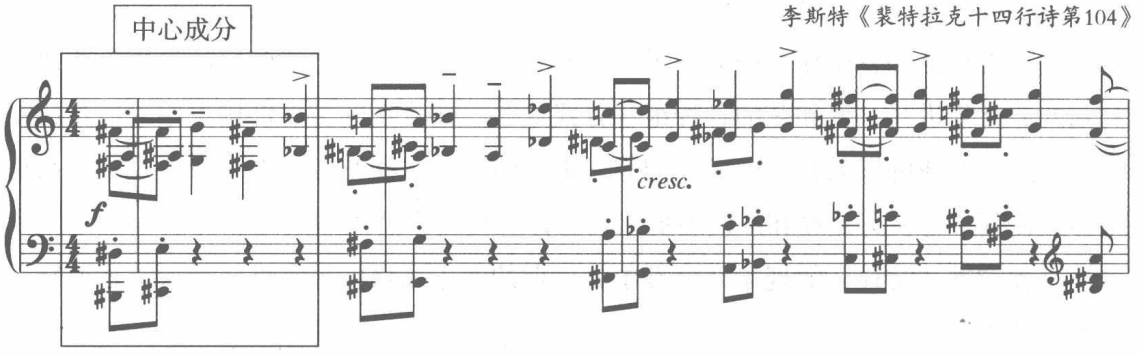
上例从d小调开始经过一系列的调性游移，最终又回到了d小调的D_7。这种调性变换频繁的手法，是通过减七和弦作为等音转调关系来完成的。从调性游移的角度来看，它共经历了五个调性：d—f—b—g—♯c—d。它涉及各种远近关系不同距离的调性。

①〔苏〕霍洛波夫著，罗秉康译：《20世纪音乐中和声概念的变化》，《天津音乐学院学报》，1985年第1、2期。

在这里，传统古典主义时期的调性观念被扩展了许多，由此带来的调性模糊、调性游移现象，对于瓦解调性功能起到了积极的作用。

我们再看下一首作品，李斯特《裴特拉克十四行诗第 104》。

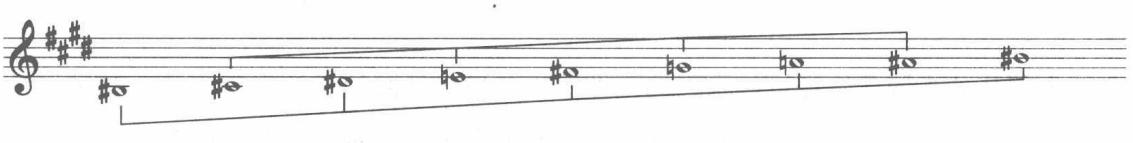
例 19–506



上例模进动机的内部的和声进行来源于传统的辅助式进行（D^4_3—DⅦ_7/S ii—D^4_3），这里省略了 D^4_3，变为 DⅦ_7/S ii—D^4_3。其调性始终处在一种游移状态。从 B 大调开始至 D—F—♭A 又回到 B 大调，形成了小三度循环现象。由于减七和弦特有的结构特征，凡相距小三度关系的减七和弦在音高构成方面是一样的原理（相当于原、转位之间的关系），这里的所有调性的 DⅦ_7/S ii 都是由同样的音高构成，只是调性功能不同而已。由于减七和弦的等音关系，使得相当于四种结构形式的减七和弦（原位、第一转位、第二转位、第三转位）分别解决到四个不同的调，它们之间都是相距小三度的关系。

由于外音的使用，当 B 大调的 DⅦ_7/S ii—D^4_3 时又出现辅助音 G，这时的 D^4_3 已变成 DⅦ^6_5（又是一个减七和弦），这样由 DⅦ_7/S ii D^4_3 变为 DⅦ_7/S ii—DⅦ^6_5，实际上是形成两个减七和弦的连接。根据凡相距小三度关系的减七和弦在音高构成方面是一样的原理，这段音乐的前一行就是由两个减七和弦所构成，这样就形成典型的八声音阶（1 :2 结构）——通常由两个减七和弦综合而成。具体音列如下：

例 19–507

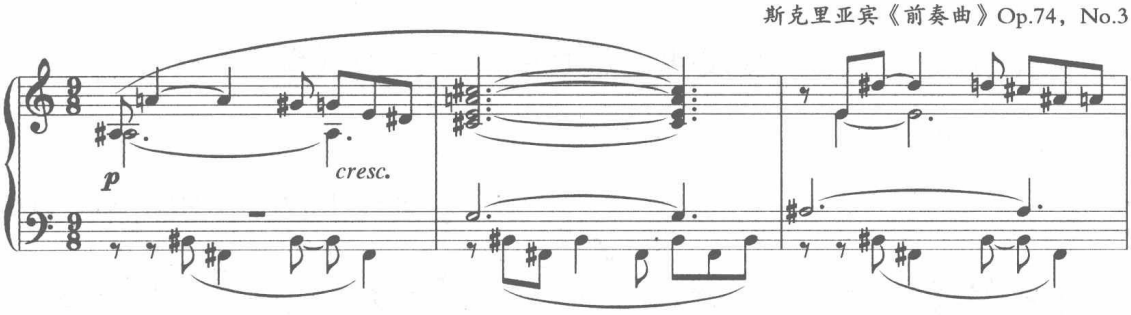


这是一段介乎于调性与无调性之间的音乐片段。

下面是一段无调性的音乐片段，斯克里亚宾《前奏曲》（Op.74，No.3）。

例 19–508

斯克里亚宾《前奏曲》Op.74，No.3

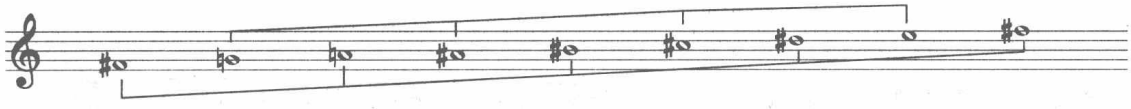


上例的第一个和弦就是建立在♯F 基础上的“神秘和弦”（主和弦），基本调性为♯F。其基础四音层为♯F—♯B—E—♯A，可动层为♯D—♯G（由于可动还包括♮A、♮D、♮G 等）。

同样采用两个减七和弦，在这个例子里则找不出任何调性的痕迹。只有在第 2 小节有一个 D_2（好像是 D 大调或 d 小调）。

如果将第 1、3 小节的第六拍上的♯G 及♮D 音作为和弦外音来看的话，全曲为八声音阶。

例 19–509



调性扩张与调式综合既是调性扩展的两个重要方面，同时也是瓦解大小调功能体系和声的两个重要因素。调式综合引起了调性的扩张，而调性扩张则可以看作是调式综合的结果，二者紧密相连。前者是用“多中心”来分散主和弦的统治，后者是用“架空”主和弦的方法来削弱其他和弦对主和弦的倾向性。音乐经过长期的不断发展与变化，逐渐进入多元化风格写作时期，进而导致大小调和声体系的解体。新的、不同于以往的各种风格体系的建立，结束了大小调和声近三百年的统治地位。

通过以上三个方面的叙述，我们回顾了和声发展历史，从不协和规范的演变至多声部纵向与横向的平衡关系至调性的建立与瓦解。它充分说明了只有了解过去，才有可能对现在的音乐作一定的分析和把握。任何音乐现象都有它的产生土壤和产生基础，但无论音乐风格怎样发展变化，在和声方面始终存在上述三方面的辨证统一的问题。

练习十九

一、思考题

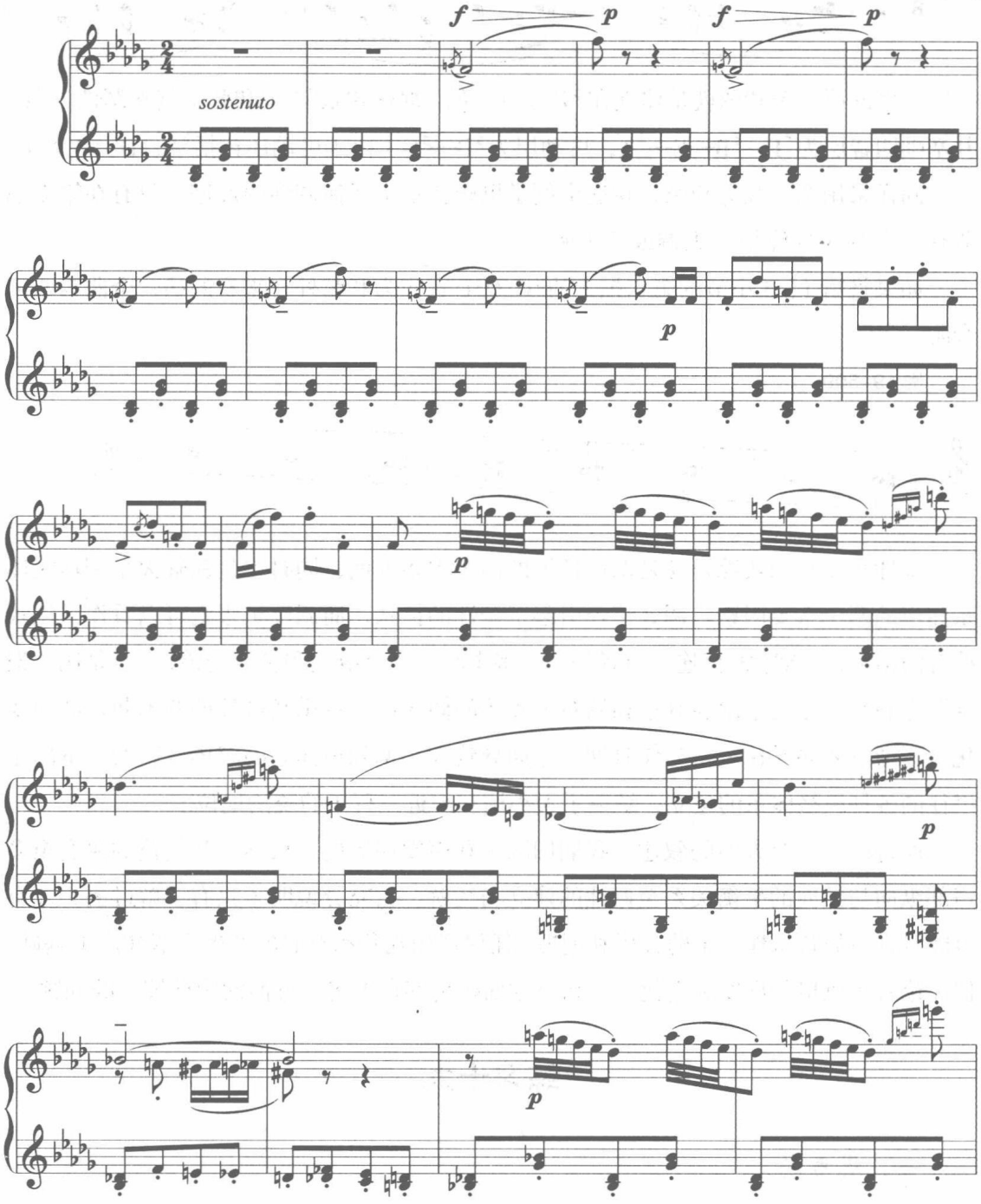
1. 关于和声概念的历史演变问题。

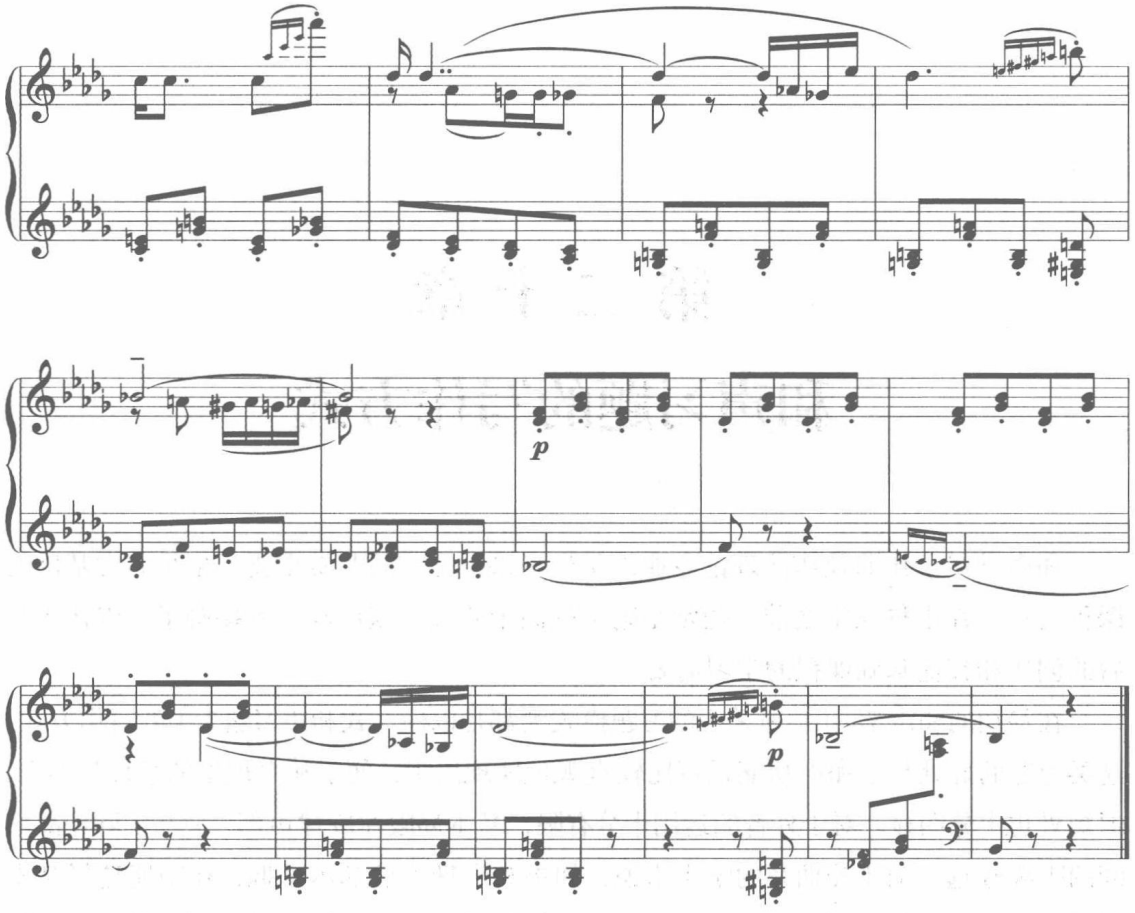
2. 关于和声分析采用何种和声理论体系的问题。

二、分析下列作品，说出其采用的具体创作手法（哪种音高关系体系）

例 19–510

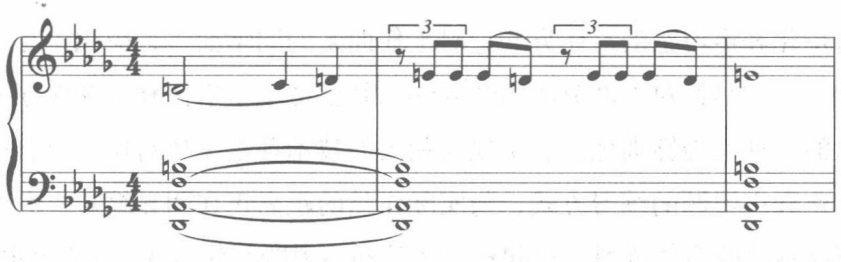
普罗科菲耶夫《瞬间幻想》Op.22，No.9





三、把下面主题发展成一首带有近现代风格的音乐作品[①]

例 19–511



四、分　析

斯克里亚宾《音诗》(Op.69，No.1)。

① 该例的动机来自〔苏〕霍洛波夫著，罗秉康、高燕生译：《和声学教程》，人民音乐出版社，2008 年。

第二十章
和声习题的写作方式

和声学对于作曲及作曲理论专业的学生来讲，是一门非常重要、也是非常基础的课程之一。在本科入学之前（通常是附中的高中阶段）就已经开始接触了，以便于日后的创作和其他基础课程的学习需要。

在最初的和声学习中，所采用的习题模式大都是以柱立式和声习题为主的写作方式。这类习题的好处是：和声功能进行比较直观地体现出来，便于和声理论的掌握与加强。但短处也十分明显，对于外音的运用十分有限，基本局限在旋律声部，它与实际作品之间的距离较远。对于作曲系的学生来说，如果和声理论已基本掌握，在功能选择基本正确的情况下，这类习题就变得非常容易。为了增加和声习题的难度，尽可能缩短习题与创作之间的距离，可通过各种不同风格模仿练习与对位化和声习题写作方式。

一、对位化和声写作

采用对位化和声习题的写作方式，对于作曲系的同学而言，应该说是一种比较重要的练习方式。它是针对大部分的同学入学前就已经基本掌握和声功能序进的写作技巧，而采取的一种加强性训练。它不仅与相关的技术理论（如对位）有直接联系，而且这种对位化和声习题的练习方式，与实际作品的距离正在明显缩短。有些习题基本上就是和声前奏曲的写作练习。比起柱立式的和声习题写作方式，其难度明显在增大，这种练习方式往往能让作曲系的学生更感兴趣，能起到寓教于乐、事半功倍的效果。

对位化和声写作主要特征如下：

声部进行方面：首先要将每个声部先独立起来，其旋律走向基本上要符合单声部的旋法的要求。如：大二度、小二度、大三度、小三度、纯四度、纯五度，大六度、小六度、纯八度。注意：如果采用不协和音程——大七度、小七度，要下行二度解决，

避免各种增音程进行（用减不用增）；大跳以后反向折回等等。

节奏时值方面：节奏上的错位关系非常重要，要充分利用各种不同节奏时值的搭配使用，形成彼此之间的错落有致，就像对话一样，避免同一种节奏在不同声部中同时使用，以免影响各声部之间的独立性。

和声节奏方面：和声节奏要适当放宽，以便和弦外音的大量使用。在初学阶段，可以按一小节一个和声功能来安排。

和弦外音的运用方面：在音乐作品中，无论是主调音乐还是复调音乐，任何一个声部的旋律音与共同发声的和声背景之间，存在着两种关系——和弦音与和弦外音。就音乐的风格而言，早期的音乐风格中，如早期的圣咏式合唱风格的作品中，和弦外音少于和弦音。但在浪漫派的大量的器乐作品中则相反。如肖邦、李斯特的作品中，和弦外音用得很多。

整体的节奏律动方面：在习题的写作过程中，根据习题所提供的各种对位化的可能性来确定习题的整体的节奏律动，一般是采取比较适中的节奏律动。过密不好做，过疏没效果。

整体的艺术构思方面：采用对位化的和声习题可能过于复杂，影响听觉。其主要原因是由于习题的声部进行与和声功能序进处理得不够协调。好的和声与好的复调应该没有什么区别，横着看、竖着看都能解释得通。

我们知道，复调分严格对位与自由对位两种练习方式。而和声的柱立式和弦连接与对位化和声写作就如同复调的严格对位与自由对位。

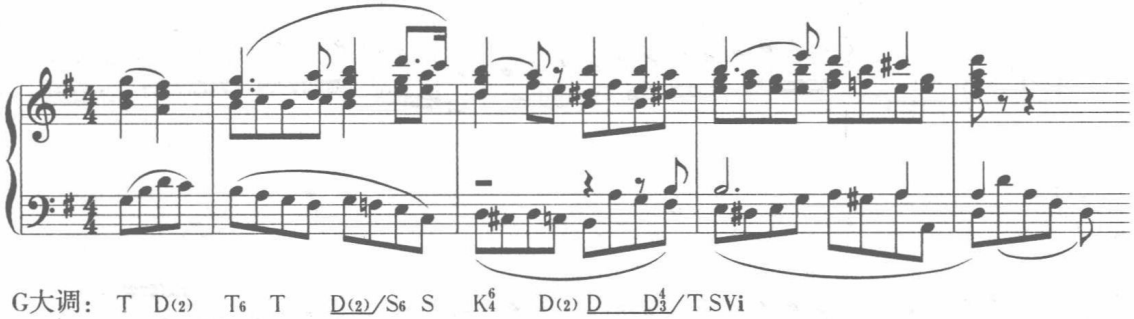
其实和声与复调本是同源，就如同中国的书法与绘画同源一样。这两者在古典主义时期的多声部音乐中是相互结合的统一体，是事物的两个方面。

好的和声，其声部进行应该是旋律化的；反之好的复调，其和声序进逻辑应该是典型的和声进行。

下面我们列举贝多芬的作品实例，看看在古典主义音乐中复调与和声是如何结合在一起，而且是密不可分的。

例 20–512

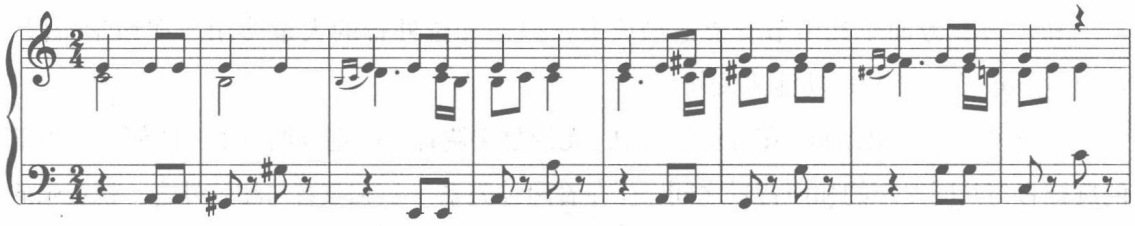
贝多芬《G大调浪漫曲》Op.40



上例是贝多芬的作品《G大调浪漫曲》中的一个片段，采用了对位化和声手法，无论在横向还是纵向方面均达到完整的统一。

例 20–513

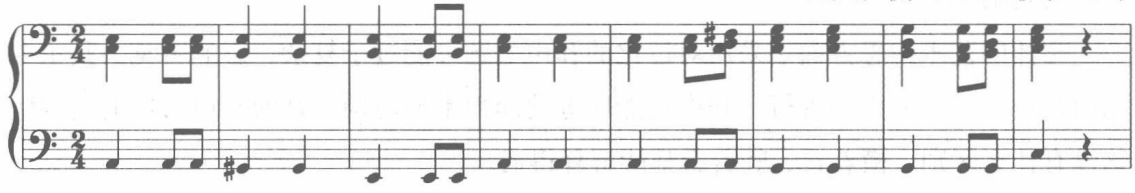
贝多芬《第七交响曲》第二乐章



上例是采用三声部对位写成的音乐片段，它采用了旋律化的和声配置，与下例的和声性配置形成鲜明的对比。

例 20–514

贝多芬《第七交响曲》第二乐章

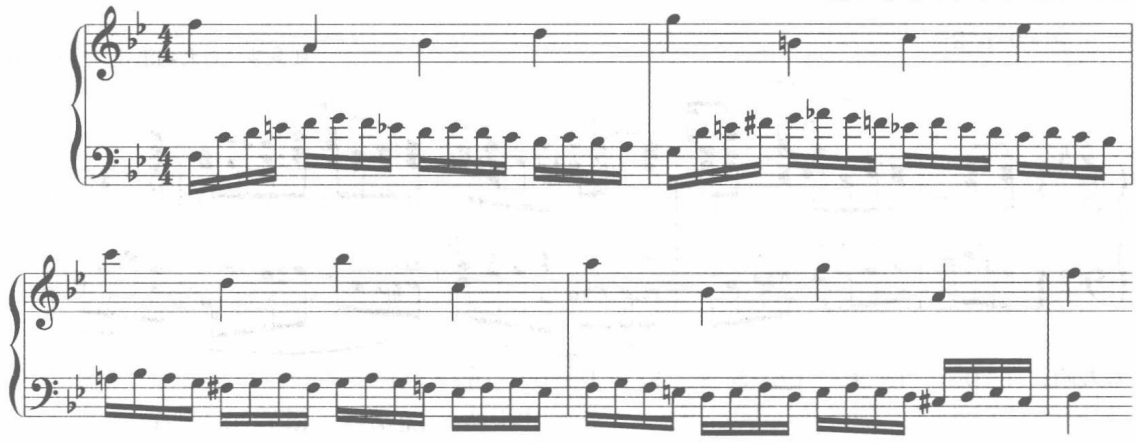


上两例都是采用三声部的多声部写法，但在织体的处理上，前一种是对位化写法，后一种为柱式和声写法。这两种写法如同我们习题的两种方式，在初学时我们是采用第二种方式，而在本科的学习阶段，则更侧重于第一种的练习方式——对位化和声的练习方式。

为了更好地了解对位与和声之间的关系，请看莫扎特《钢琴奏鸣曲》。

例 20–515

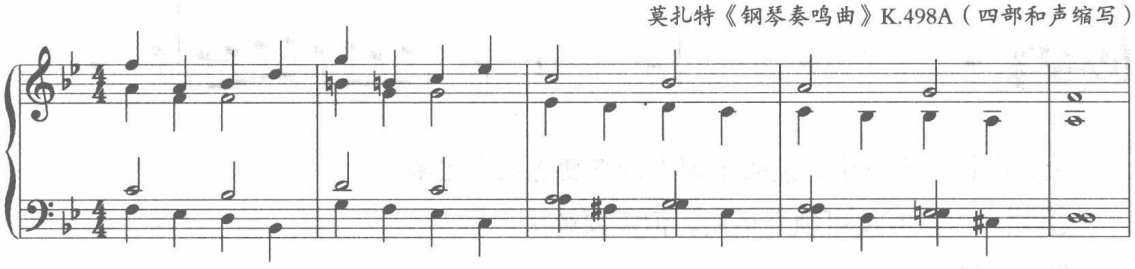
莫扎特《钢琴奏鸣曲》K.498A



上例是莫扎特《钢琴奏鸣曲》音乐片段，在和声序进上与我们学的典型进行是一致的，下面把它变成四部和声题的形式：

例 20–516

莫扎特《钢琴奏鸣曲》K.498A（四部和声缩写）



通过对比我们可以看出，这个时期的对位手法是建立在和声功能性序进的逻辑基础上的对位形式，这种被称为近现代的对位手法是以和声为基础的多声部对位写作手法。

（一）二声部的对位化和声

1. 和声基础。二声部对位的基础是音程，音程作为和弦的基本因素，它具有一定的和声功能。比如大小三度和十度可能是原位三和弦（省略五音）或三和弦的第一转位（省略根音）。

同度、八度可能是原位三和弦（省略三音和五音）或第一转位的三和弦（省略根音和五音）。

纯五度只能是省略三音的原位三和弦。

大小六度只能是第一转位的三和弦（省略五音）。

纯四度只能是省略三音的第二转位的三和弦，其用法与和声中的四六和弦用法相同。

大小二度、七度、九度必然构成七和弦、九和弦，有时也可能是和弦外音。根据不协和音的构成方式来看（见第四章），无论哪种都是要解决的。

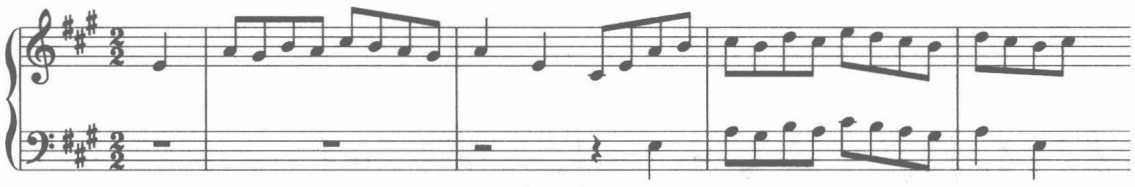
2. 写作要点。在横向旋律进行方面同严格对位一样，在纵向和声音程方面的具体要求如下：

① 同严格对位一样，应避免平行五八度，隐伏五八度，但“号角式”进行除外（后面有叙述）。

② 与严格对位不同的是平行三六度可能出现超过三次以上。

例 20–517

巴　赫《英国组曲》（第一布列舞曲）



上例在第 3 小节中，连续出现平行三度达八次之多。

③ 增四、减五度可独立运用，但需要解决。

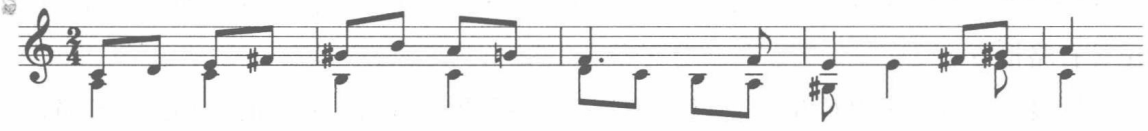
例 20–518

选自孙云鹰《复调音乐》

④ 旋律小调中比自然大调多了两个增四、减五度，常见的增四、减五度是建立在和声小调的基础上。

例 20–519

选自孙云鹰《复调音乐》



⑤ 各种和弦外音可自由运用，如经过音、辅助音、半音经过音等。

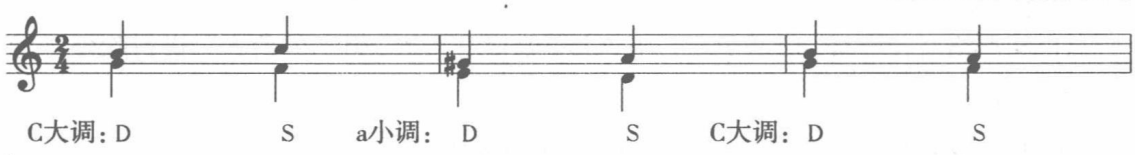
例 20–520

选自孙云鹰《复调音乐》

⑥ 从功能序进的角度讲，应避免那些含有明显功能倒置的进行。

例 20–521

选自孙云鹰《复调音乐》



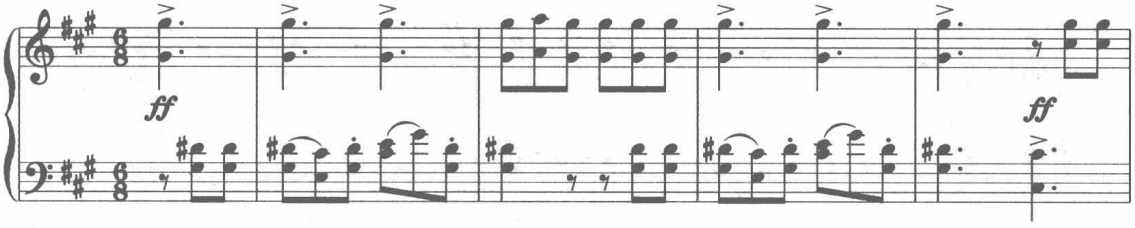
此外，纯四、五度纵向结合造成的空洞音响（在西方传统音乐中，四度音程被认为是三和弦的第二转位），在特殊的号角式进行中可以运用。

例 20-522

选自孙云鹰《复调音乐》

例 20-523

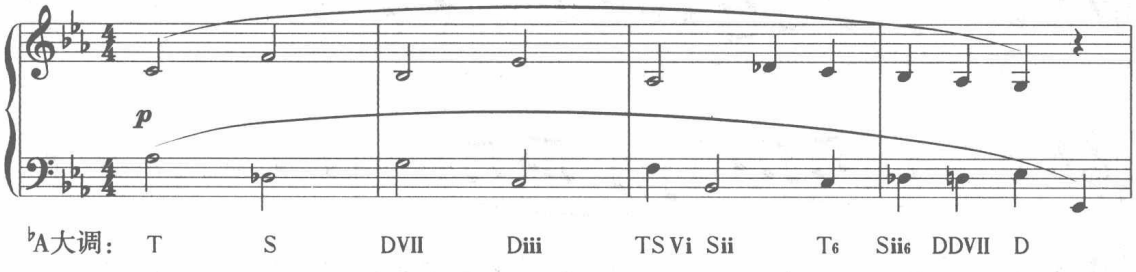
门德尔松《无词歌》Op.19，No.3（猎歌）



综上所述，在二声部的自由对位中，包含了和声中的所有和弦序进的可能。在以大小调和声为基础的复调音乐作品中，这种功能性序进的逻辑现象显得非常突出。

例 20-524

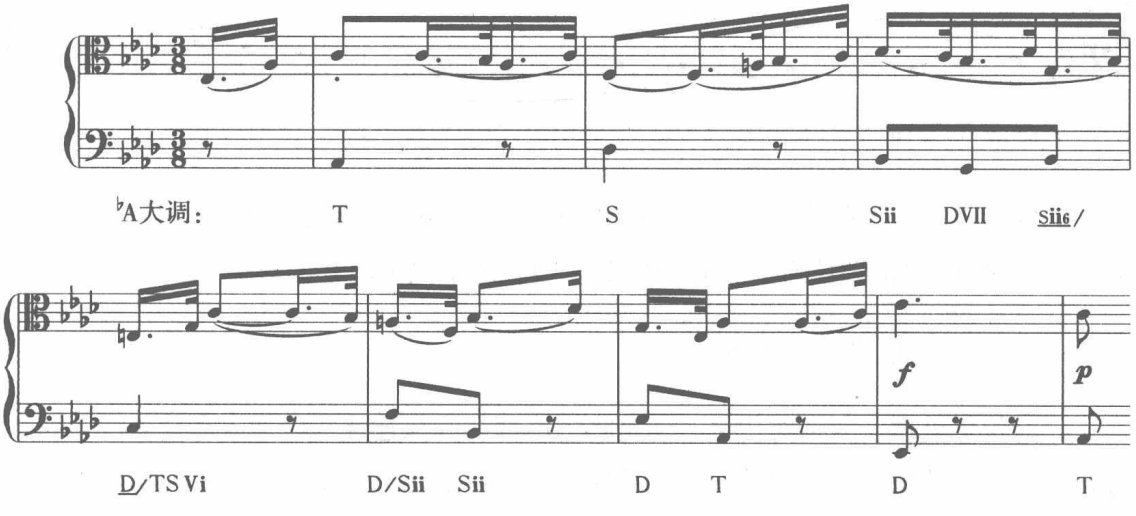
贝多芬《悲怆奏鸣曲》第三乐章中央插部



上例是该曲的第三乐章的中央插部主题，采用了倒影式反向进行构成的二声部对位写法。从和声的角度来看，其功能性进行特征非常明显。类似的现象如贝多芬《第五交响曲》第二乐章。

例 20-525

贝多芬《第五交响曲》第二乐章

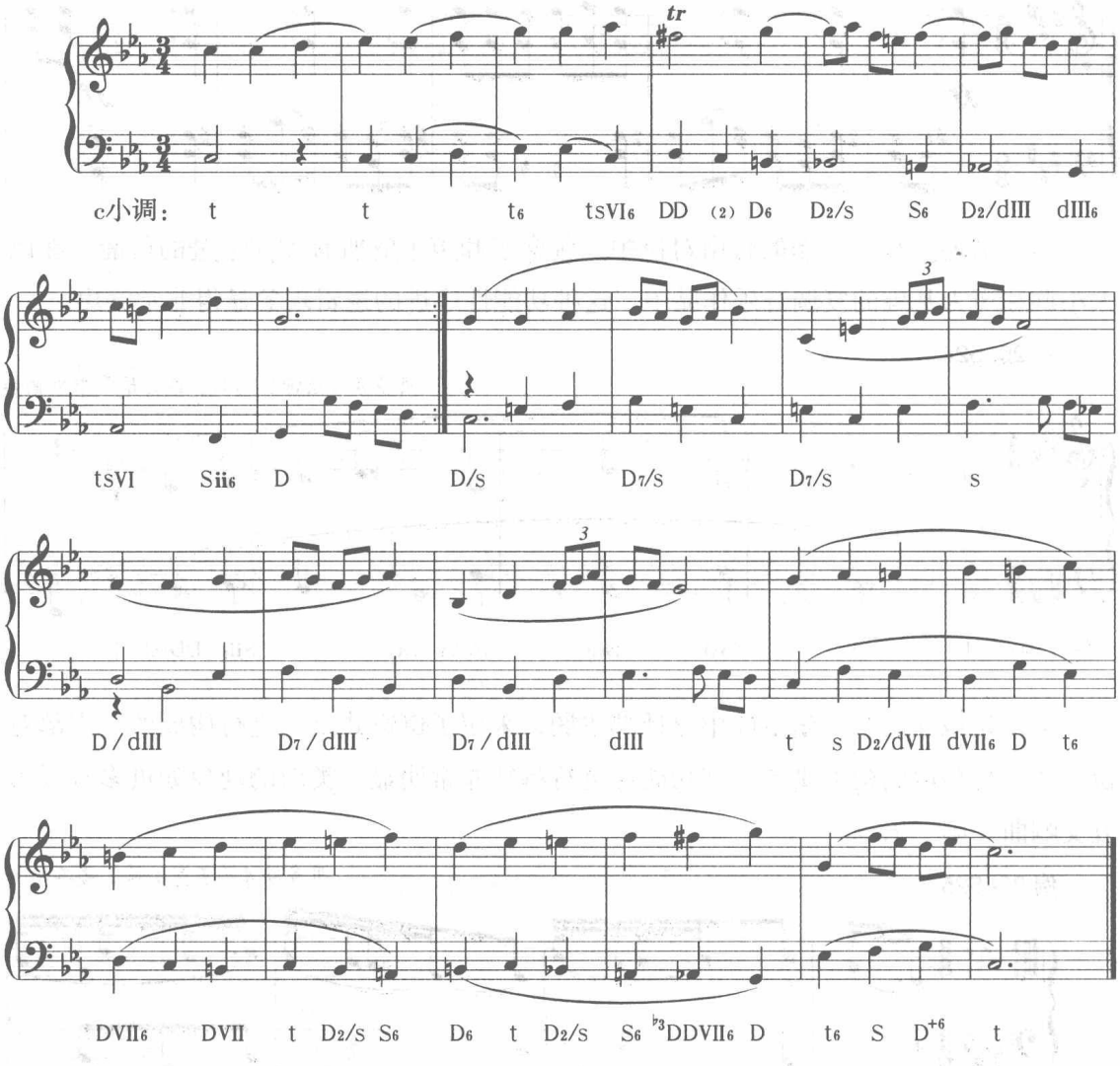


上例是贝多芬《第五交响曲》第二乐章的开始部分主题 A 的第一次呈示。其低声部带有明显的和声功能性进行的特征。

3. 实例分析。在自由二声部对比旋律进行中，尽可能地运用和声上的模进、离调、转调等手法。例如巴赫《小步舞曲》。

例 20-526

巴　赫《小步舞曲》



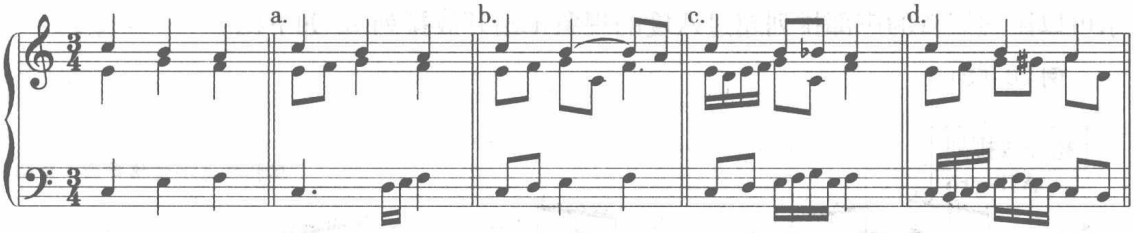
上例是以古二部曲式结构写成的复调作品。它采用二声部自由对位的写法，其和声的运用与我们常见的和弦连接（序进逻辑）毫无两样，只不过这里采用的是二声部而已。

（二）三声部的对位化和声

1. 对位化处理。所谓对位化，就是将三声部的和弦连接片段加入和弦外音（如经过音、辅助音及延留音、切分音）等手法，使三声部在节奏上，旋律进行方向上形成

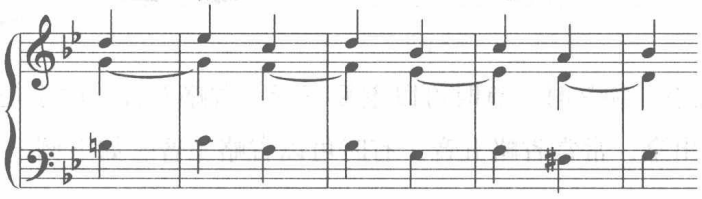
每个声部均具有一定的独立性，形成对比的三声部（就是前面所述的三声部对位写作手法的第一种）。例如：旋律（c^2—b^1—a^1）通常采用 T—D$\frac{6}{3}$—S 这样的和声连接图式，通过对位化处理所形成的各种变化：

例 20-527　　选自孙云鹰《复调音乐》

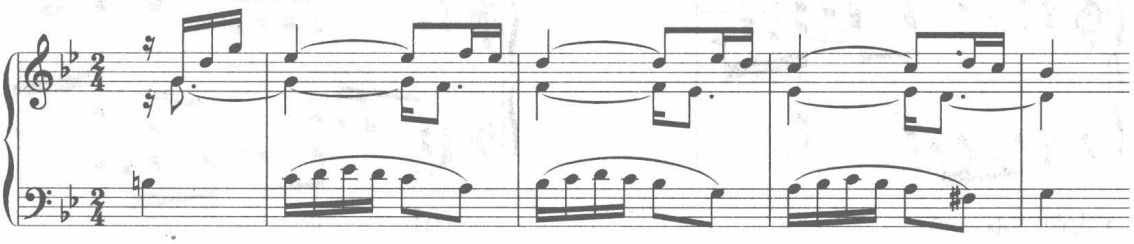


下面是和声题中的模进片段，通过加入和弦外音及节奏上的错位处理，形成的对位化和声片段。

例 20-528

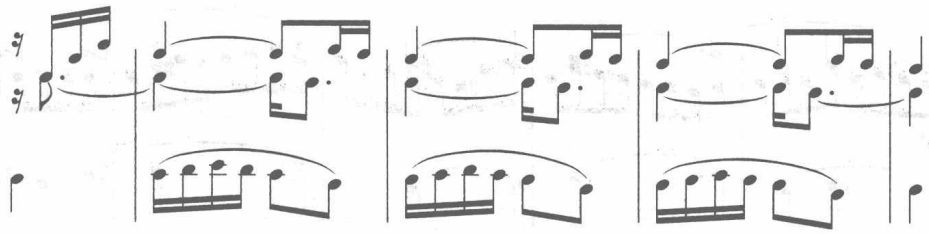


例 20-529



上例是和声模进的对位化处理。在声部进入的处理上采用休止符的手法，让声部不要同时进入，以求得不同声部之间的层次感，每个声部各具特性，下面是其节奏的组合图示：

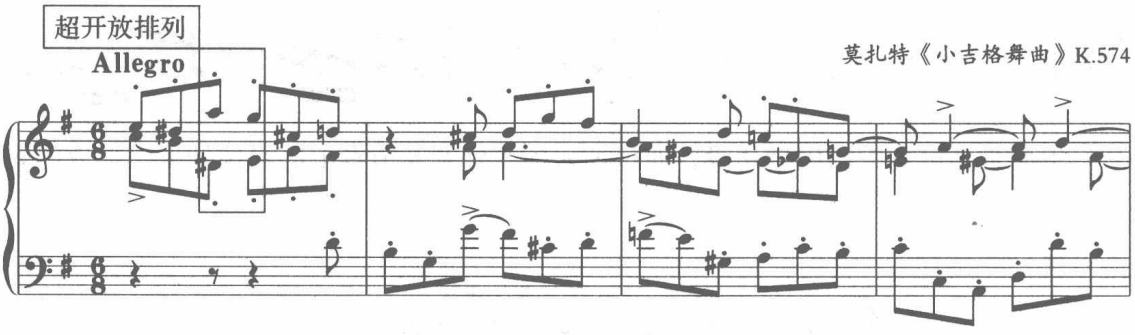
例 20-530



在处理对位化和声时，通过经过音、辅助音、延留音及切分音的手法，将比较简单的三部和声处理成稍有旋律性风格特征的和声序进。

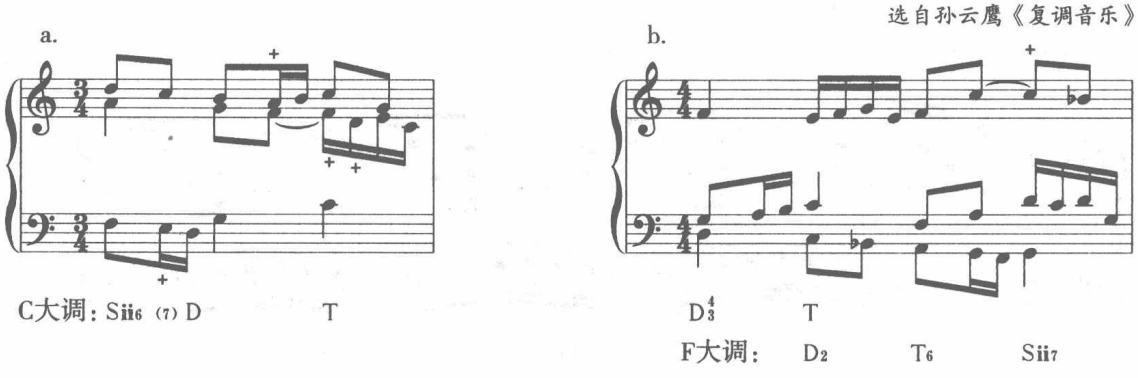
2. 在作三声部对位化和声处理时需要注意事项。①上声部之间的间距不要拉得太开，以免将来在四声部对位化写作时出现超开放排列。在三声部对位和弦转换中，偶尔可以出现短暂的声部排列超过八度的现象（超开放排列）。如下例：

例 20-531



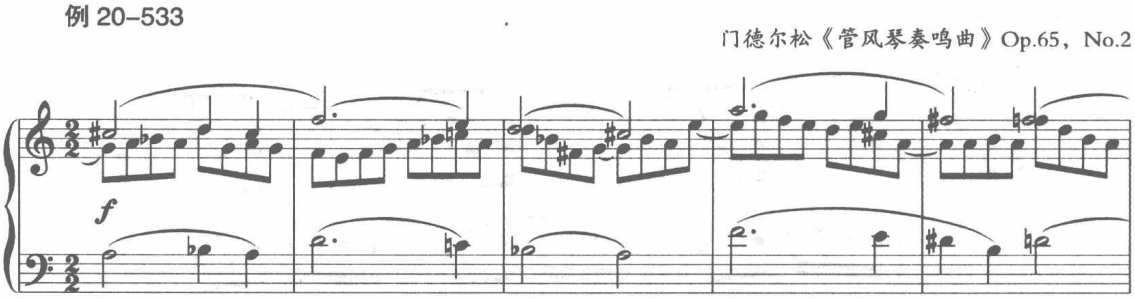
② 在运用大小三和弦时，有时可以重复三音，省略五音。由于是三声部对位，七和弦不可能同时出全，常常省略五音，有时可以省略三音。如下例：

例 20-532



③ 在三声部对位过程中，各个声部的重要性是不相等的，通常有一个声部起主要的作用，另外两个起陪衬作用或两个声部起主要作用而另一个声部则仅仅是一个长时值的低音线条而已。如下例：

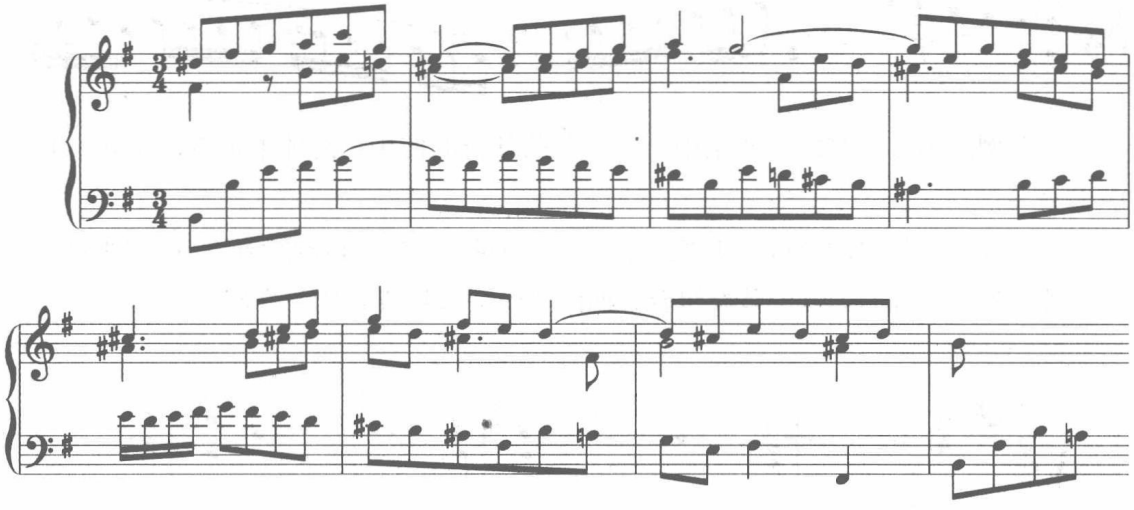
例 20-533



④ 在三声部自由对位过程中，可以采用完全终止中的 K_4^6—D_7—T。如下例：

例 20-534

巴　赫《三部创意曲》No.7

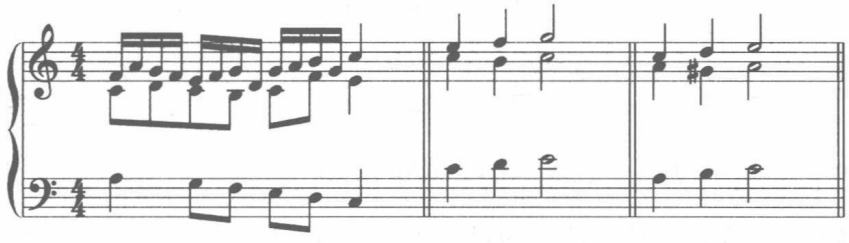


b小调：　K_4^6　　D

⑤ 也可能是经过性的 S_6—T_4^6—D_2—T_6 这样的进行，及前面提到过的 $DⅦ_6$—t_6 的减五度、纯五度的进行。如下例：

例 20-535

选自孙云鹰《复调音乐》



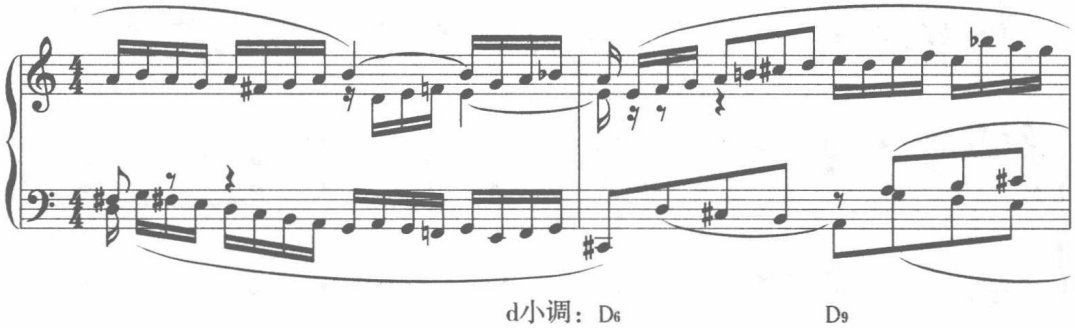
C大调：S_6　T_4^6 D_2 T_6 D_3^4 T　　T $DVII_6$ T_6

a小调：　t　$DVII_6$　t_6

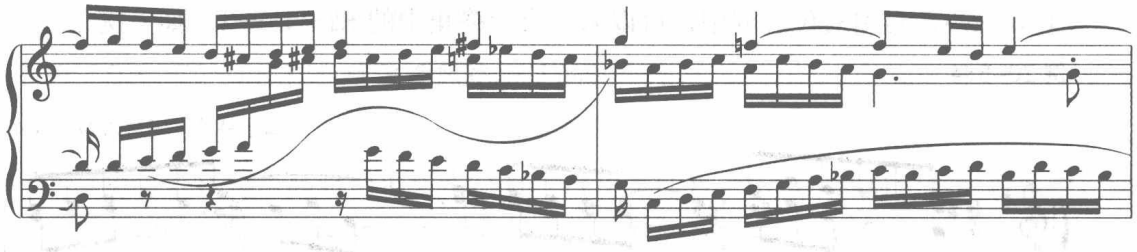
⑥ 有时九和弦在和弦外音的运用中能够感觉得到。如下例：

例 20-536

巴　赫《三部创意曲》No.1



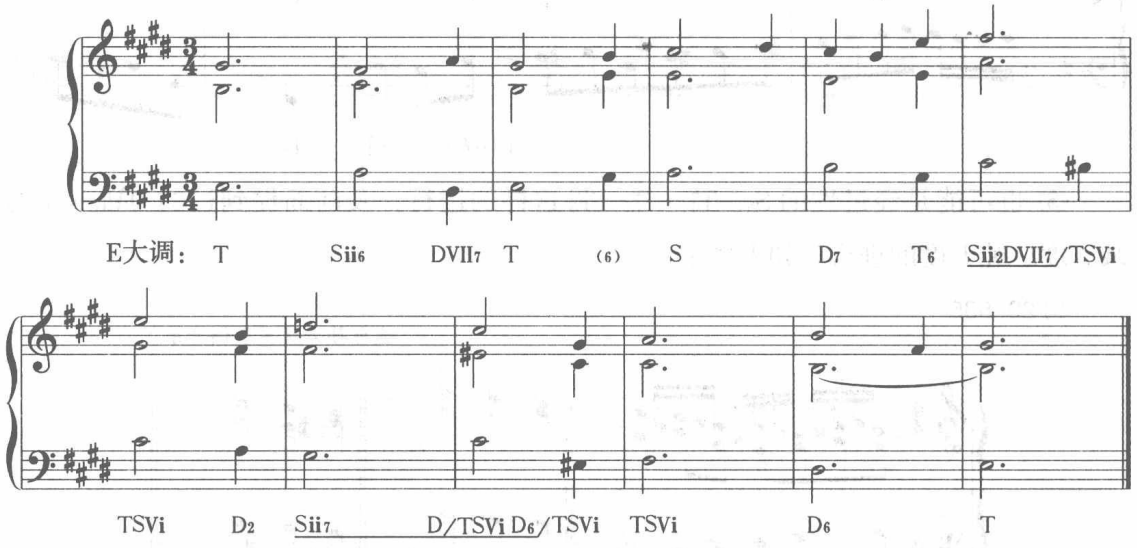
d小调：D_6　　D_9



在上例的第 2 小节的后两拍中，由于和弦外音的使用，总体上可看作是 d 小调的 D_9 和弦。

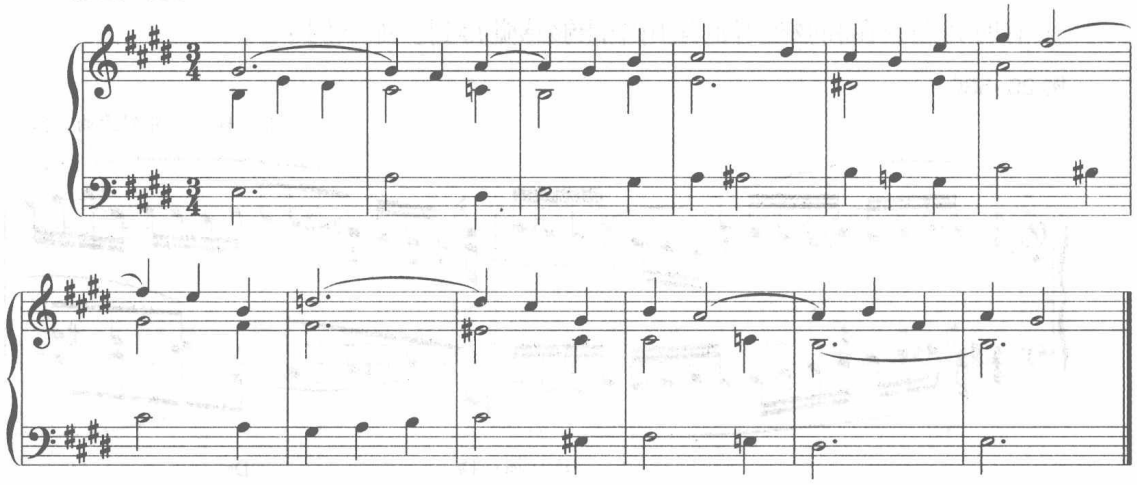
3. 实践指示与实例分析。① 实践指示：下面我们将一首较原始的三声部的和声连接，通过各种外音的加入及节奏组合方面的错位关系形成对比三声部。

例 20–537



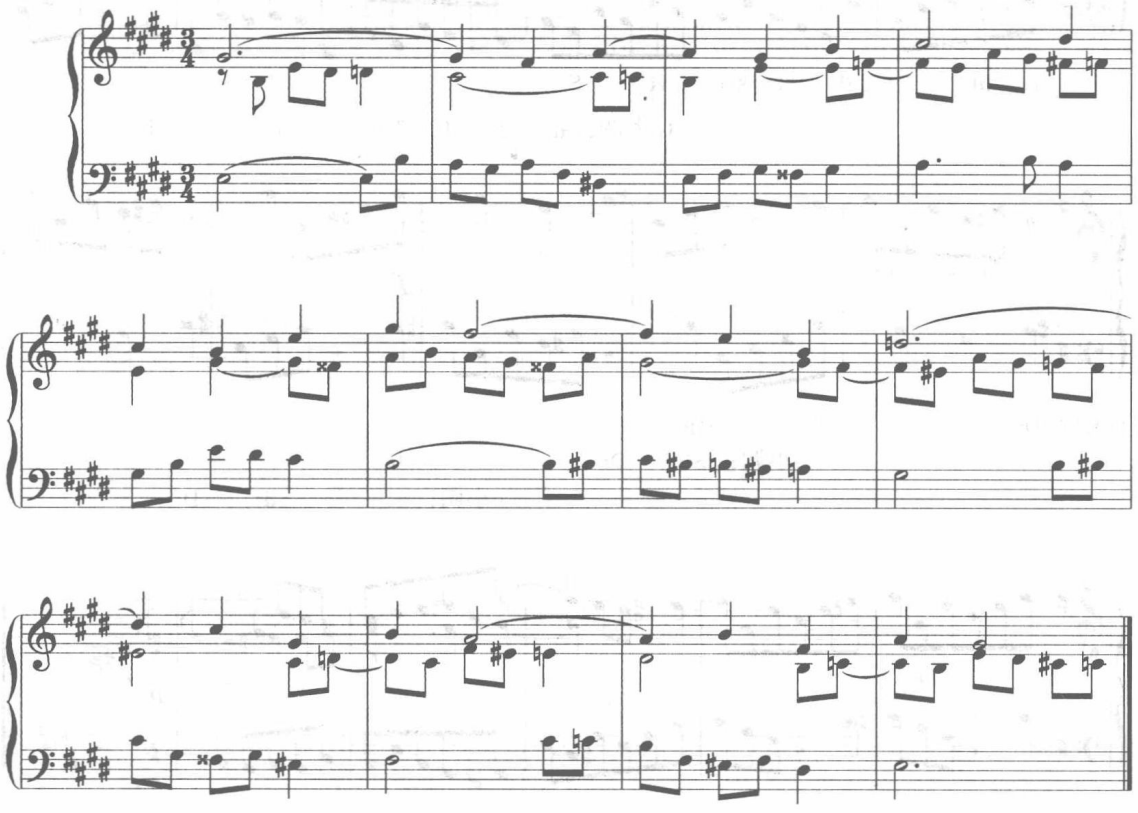
首先将上例的和声连接片段，通过加入经过音、辅助音、延留音、倚音等手法，变成下例以四分音符为基础的简单对位化和声。

例 20–538



其次在简单的对位化和声的基础上，通过节奏的加密，使其成为以八分音符为基础的对位化和声效果。

例 20–539

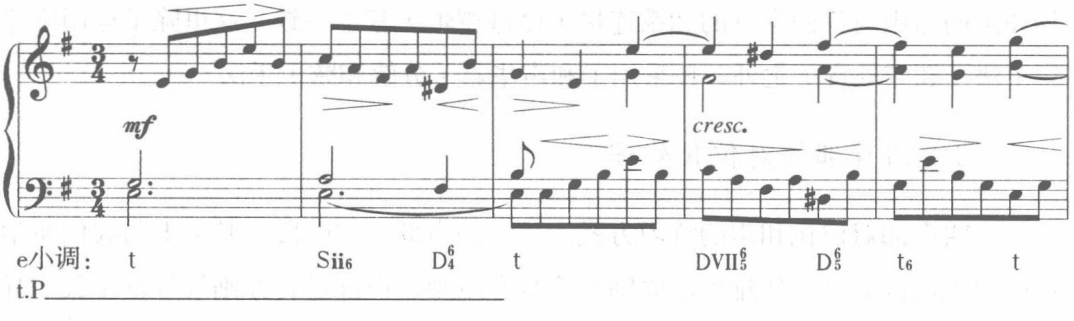


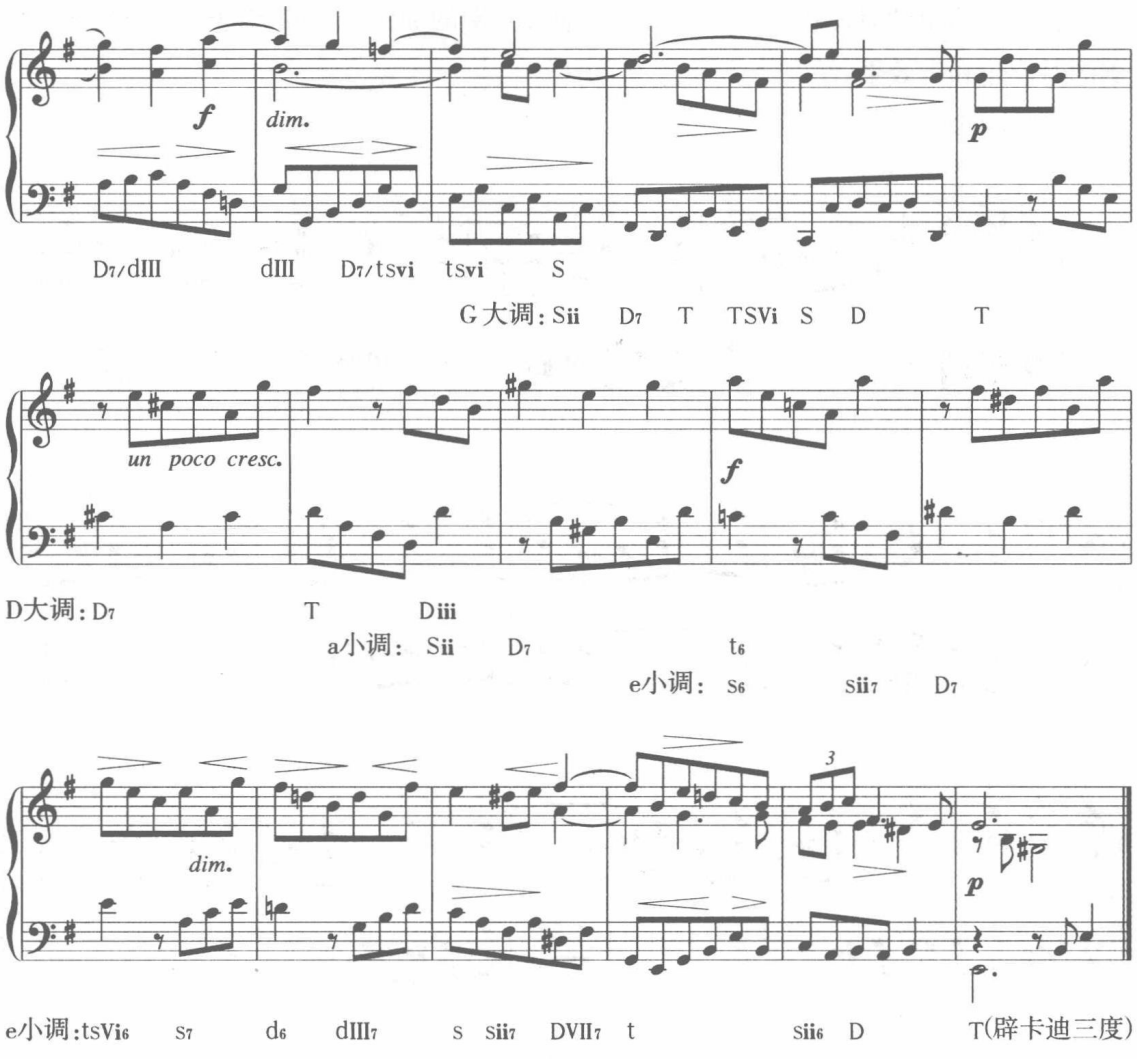
上例就是前面所述的三声部对位写作手法中的第一种——以规范的三声部和声织体为基础，通过加入和弦外音及节奏方面的变化，使每个声部具有相对的独立性意义，从而形成具有一定对比意义上的三声部对位。其中在第 4、5 小节之间运用了两个四六和弦，是为了使低声部旋律流畅的缘故而偶尔采用。

② 实例分析：

例 20–540

巴　赫《十二首小前奏曲》No.7





上例是一首二部曲式结构的创意曲，采用了三声部自由对位的写法。开始两小节是作品的主题，随后的两小节是在低音部的模仿，然后进入间插句，转调是通过 e 小调的 s 等于 G 大调的 S ii 转入了 G 大调。B 段开始通过模仿式模进分别在 D 大调—a 小调—e 小调进行调性的游移变换发展，最后通过模进回到 e 小调之后，还有一个短暂的向 C 大调的离调，然后结束在 e 小调上。在节奏上，声部之间有一定的对比处理，其和声的运用与我们常见的和弦连接（序进逻辑）基本一致。这里除了运用旋律性华彩手法（和弦外音）之外，还采用了和声华彩（分解和弦）手法。

（四）四声部的对位化处理

1. 四声部对位化和声的练习方式。进入四声部对位阶段，基本上与我们所学过的和声知识衔接上了。如排列法原则、重复音原则、声部进行原则等等都是我们耳熟能

详的，就连习题的写作方式也基本与和声的习题方式差不多。如为指定的旋律写出另外的三个声部，或为指定的低音写出另外的三个声部等等。

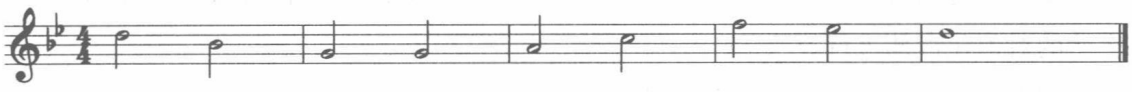
四部和声与四声部对位有什么区别呢？在前面序言中我们就谈到有关的内容，如和声与对位是两个相对应的技术范畴。和声多指主调音乐的多声部音乐形态，而对位多指复调音乐的多声部音乐形态。其实四部和声与四声部对位是可以做到协调、统一的。两者都是和声性的，在纵向方面的结合点都通过和弦（三度叠置）的形式表现出来。从横向的角度来看，声部之间的独立性是对位所要强调的，同时也是对位化和声所要达到的目标。

四声部对位的练习，通常采用以下步骤来进行。

① 为固定题配四部和声，这与我们已学过的柱立式和声配法一致。如下例旋律：

例 20-541

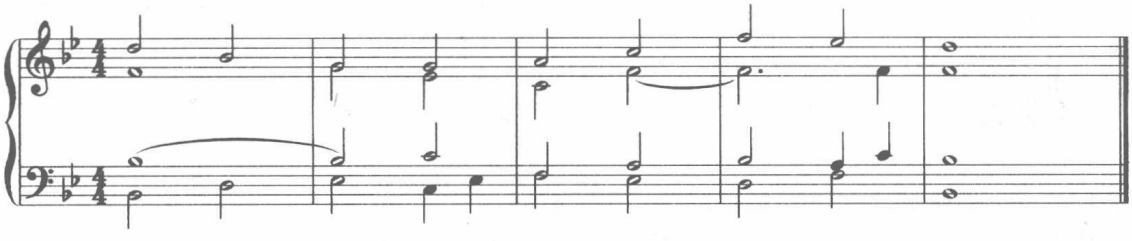
选自孙云鹰《复调音乐》



将上面的旋律配置成我们所熟悉的四部和声形式。

例 20-542

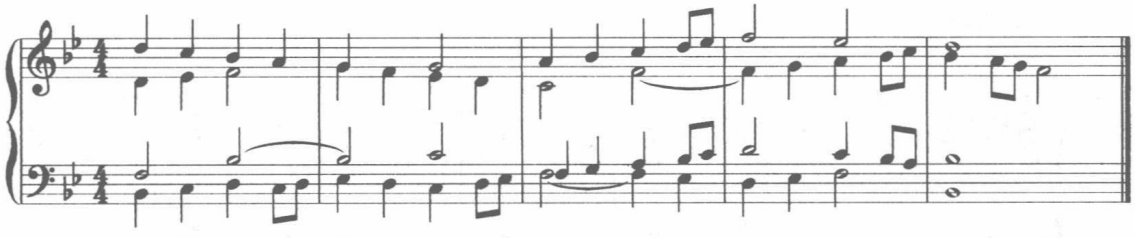
选自孙云鹰《复调音乐》



② 以规范的四声部和声织体为基础，通过加入和弦外音及节奏方面的变化，使每个声部具有相对的独立性意义，从而形成具有一定对比意义的四声部对位。如将前面的和声骨架，通过加入各种和弦外音而形成相对具有独立意义的四声部对位。

例 20-543

选自孙云鹰《复调音乐》



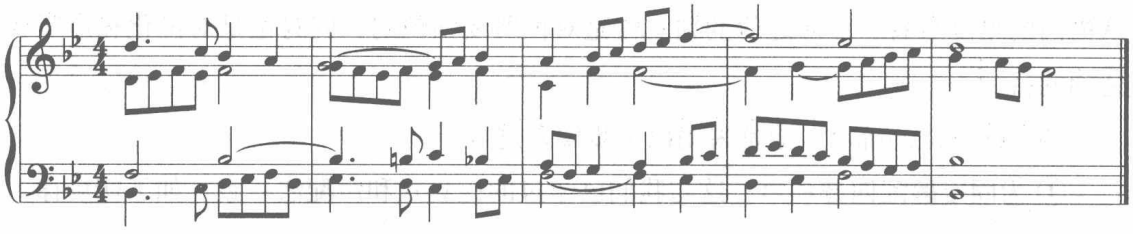
上例是在四部和声骨架基础上。加入了各种外音，个别地方还引入一定的自由模

仿，特别需要注意的是将低声部变成具有一定歌唱性的旋律线。

③ 将各个声部进行较复杂的对位化处理。通过将各个声部加入经过音及节奏上的错位对比处理，如附点、连线、切分等节奏方面的变化，由简到繁逐步形成对位化的四声部。

例 20–544

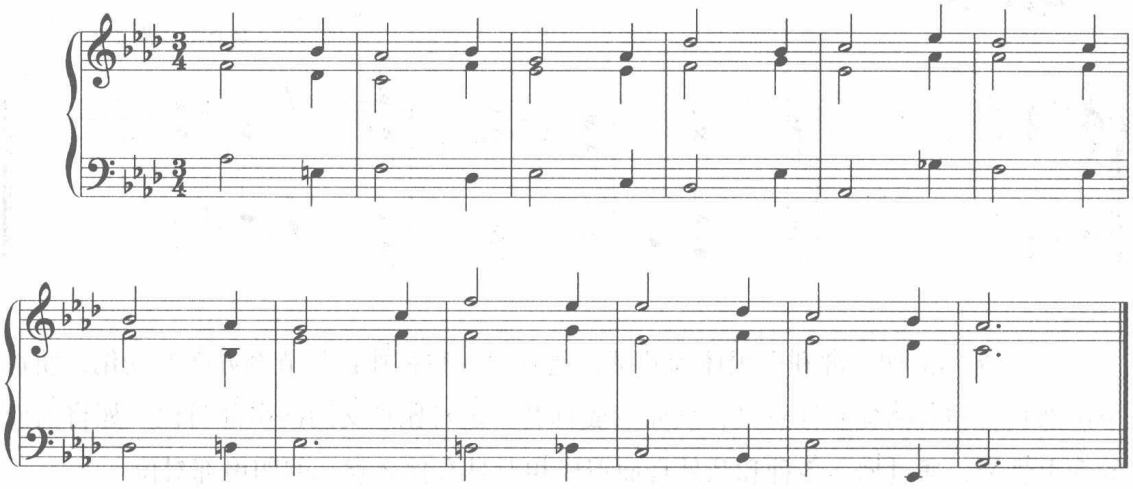
选自孙云鹰《复调音乐》



上例是将具有相对独立意义的四声部对位，通过较复杂的对位化处理，形成流畅、自然的对位化声部进行。

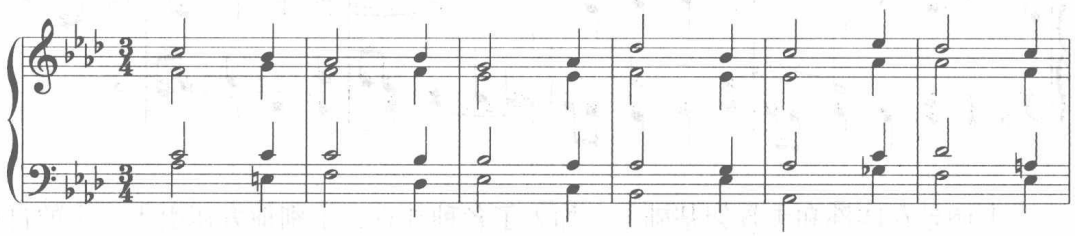
在做对位化和声时，有时也可以在三声部和声连接的基础上进行。如下例：

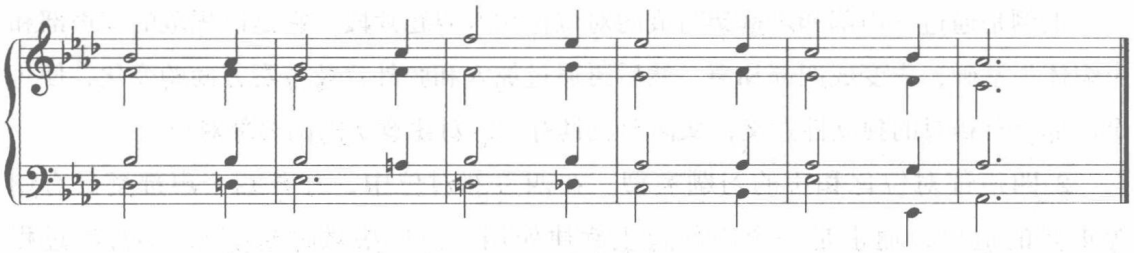
例 20–545



上例是一首较原始的三声部的和声连接，下面将它变成我们所擅长的四部和声。

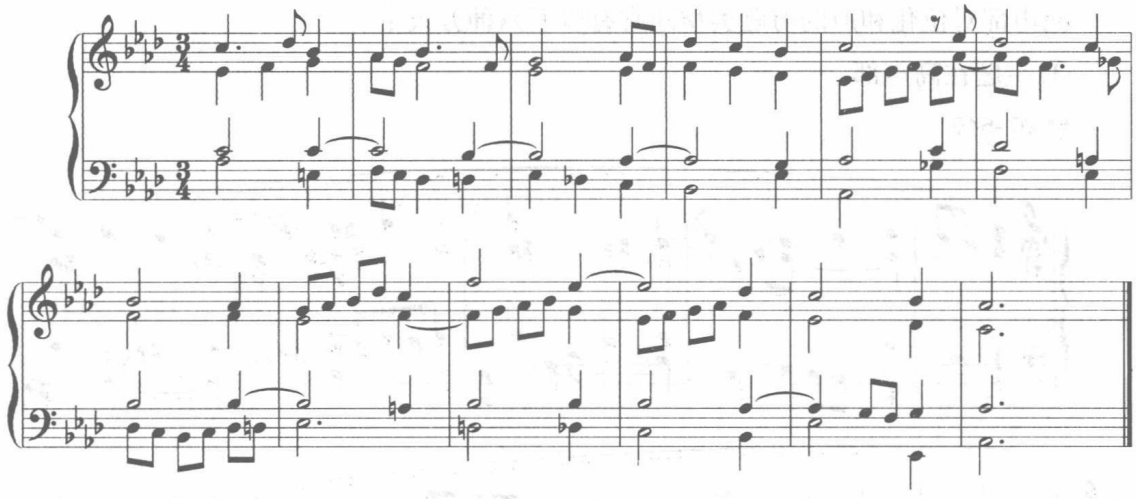
例 20–546





将上例的和声连接片段，通过各种外音的加入及节奏组合方面的错位关系形成对比四声部。

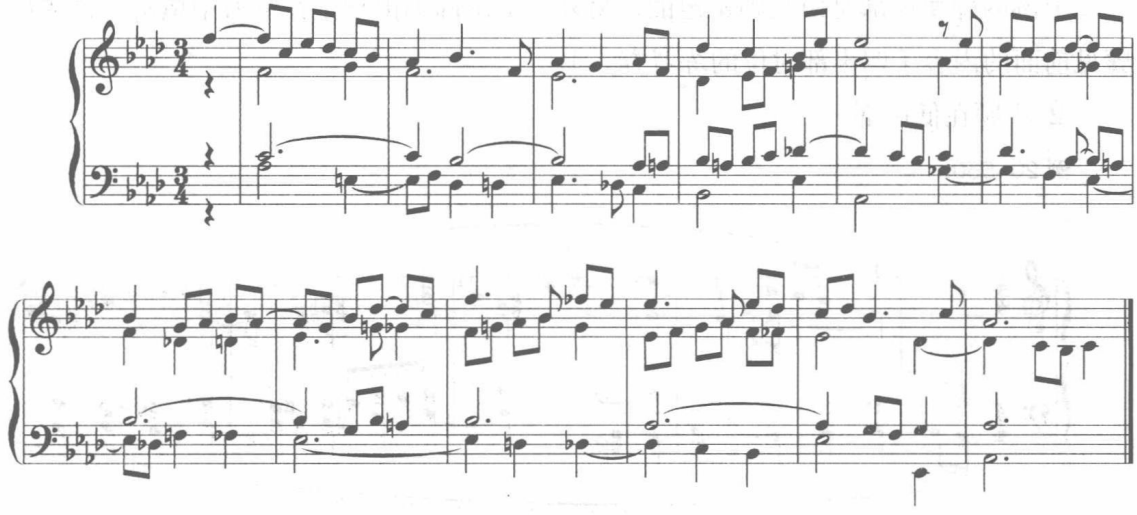
例 20–547



上例是通过加入经过音、辅助音、延留音、倚音等手法，变成以八分音符为基础的简单对位化和声。

还可以在此基础上，通过节奏的加密，将其变成为以八分音符为基础的对位化和声效果。

例 20–548



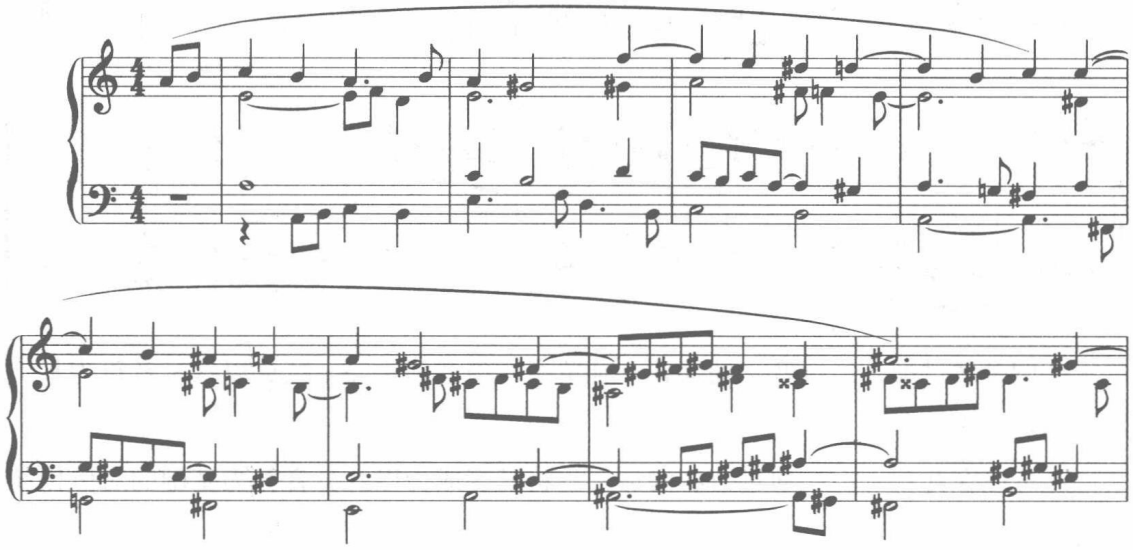
上例是通过三声部和声框架写成的对位化和声习题片段，它是以规范的三声部和声织体为基础，先变成四部和声，然后再通过加入和弦外音及节奏方面的变化，使每个声部具有相对的独立性意义，从而形成具有一定对比意义的四声部对位。

2. 四声部对位化和声的习题类型。在四声部对位中，并非四个声部都具有同等重要的地位，通常是一个声部起主旋律作用（可以由教师指定），在对位过程中可以在规范四声部的基础上，采用前面所述的练习步骤进行练习，同时也可以采用一拍二音、一拍三音、一拍四音，或延留音、切分音等各种外音类型的练习方式。

四声部对位化和声的习题类型通常有以下两种方式：

① 主题在高声部

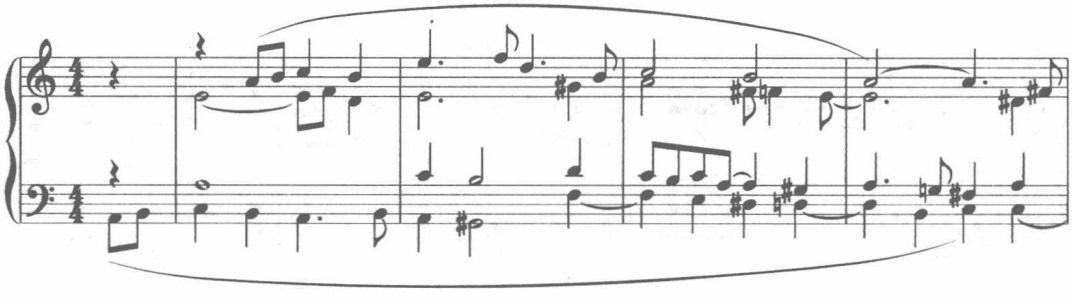
例 20–549

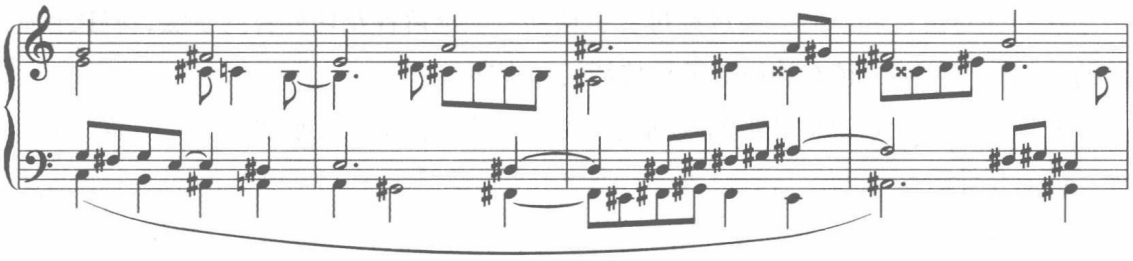


上例的旋律声部是由教师指定的，另外三个声部则由学生在练习中填写，具体步骤见前面的内容（四声部对位的练习方式）。

② 主题在低声部

例 20–550





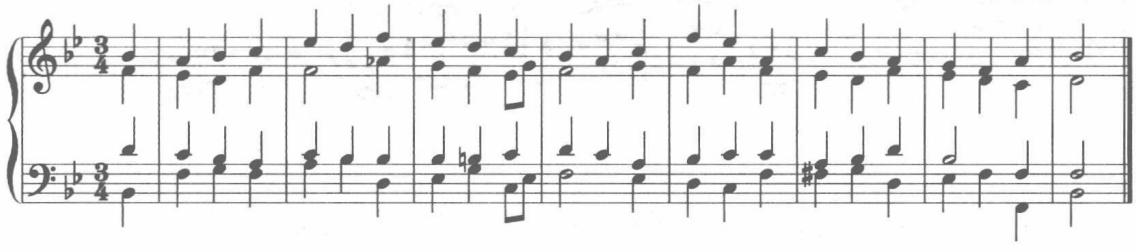
上例是将前面的高音题放在低声部出现，在中声部不变的情况下，高低音声部作了一次交叉换位（复对位）处理。

上述两种习题类型是四声部对位的主要练习方式，从和声的角度来看，这两种练习方式都称之为对位化和声的写作方式。

3. 四声部和声的对位化处理。同三声部对位一样，四声部和声的对位化处理也包括很多方面。如前面谈到的各种和弦外音的加入、各种节奏的错位对比、声部之间的模仿，以及和声节奏与和声律动方面的调整等等。上述这些都是四声部和声对位化处理所需要练习和掌握的。例如下面的和声骨架。

例 20–551

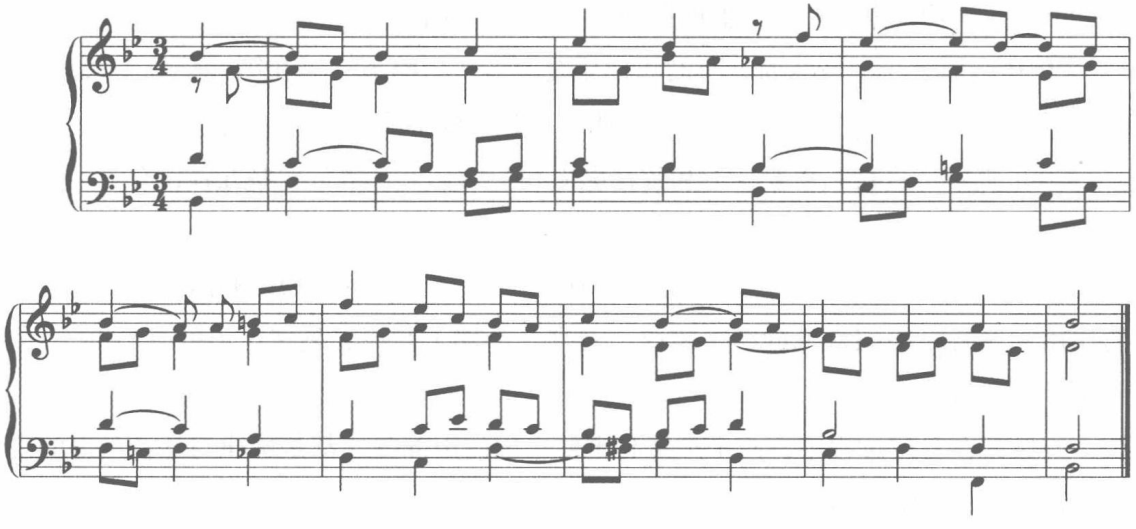
选自孙云鹰《复调音乐》



通过对位化和声手法将其变成四声部对位。下例是以八分音符为节奏律动写作的对位化处理。

例 20–552

选自孙云鹰《复调音乐》

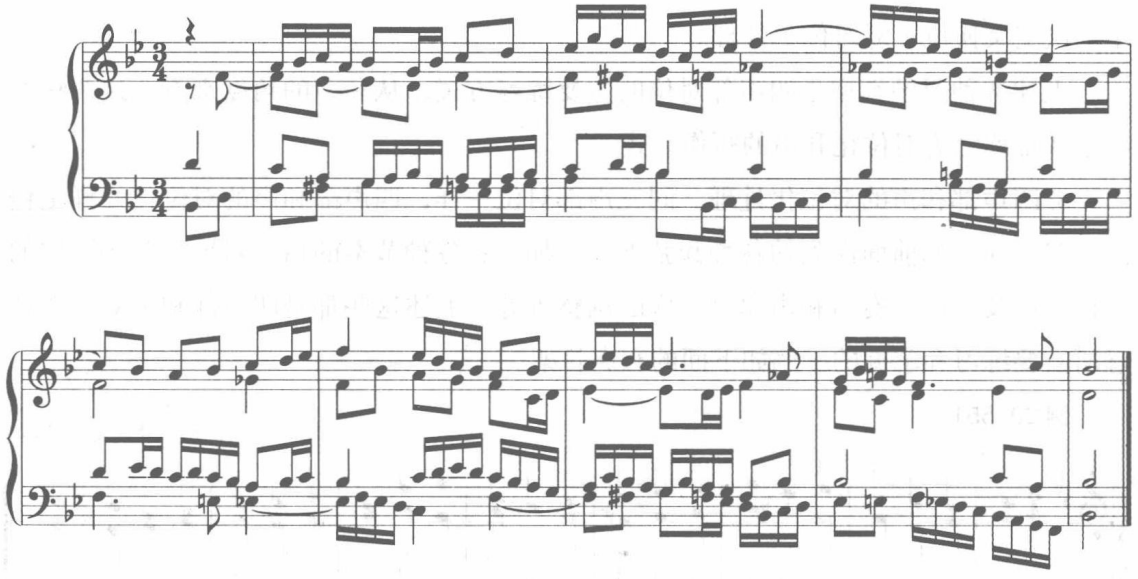


在处理对位化和声时，通过经过音、辅助音、延留音及切分音的手法，将比较简单的四部和声处理成稍有旋律性风格特征的和声序进。

此外，在前面对位化处理的基础上，再进一步进行加工，形成以十六音符为节奏律动的对位化处理。

例 20–553

选自孙云鹰《复调音乐》



以上各例简单、概括性地展示了对位化和声的基本处理手法与写作类型。其中也包括和弦外音及节奏对比等很多方面。

在作四声部对位化和声处理时需要注意：

① 上三声部之间的间距尽量不要拉得太开，但偶尔出现的超开放排列现象可以。例如巴赫《平均律钢琴曲集》上册第 16 首赋格（前面列举过）。

② 在运用大小三和弦时，有时可以重复三音，省略五音。在第一转位（六和弦）时尽量不省略五音，否则与第二转位（四六和弦）分不清。

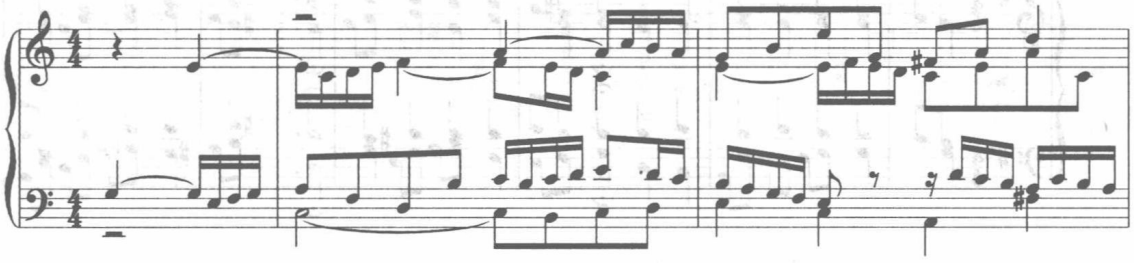
③ 根据声部进行的需要，七和弦在纵向和弦结合上，常常省略五音，有时可以省略三音出现。

④ 在四声部对位过程中，各个声部的重要性是不相等的，通常有两个声部起主要的作用，这就是我们常说的第一旋律（女高音声部）与第二旋律（男低音声部），另外两个则起陪衬作用。

当然，在对位过程中，两个声部起主要作用的声部并非都是旋律与低音声部的现象，也可能是在中声部。

例 20-554

巴　赫《C大调管风琴赋格》



上例的次中音声部由于是动机的开始，而成为这段音乐的主要声部。中音声部则高六度重复出现，形成呼应模仿的写法，低声部则以时值扩大一倍的节奏进入，而高声部则采用倒影的方式进入。

⑤ 在四声部自由对位过程中，和声上的所有和声进行图式均可以在四声部对位中出现。如可以采用完全终止中的 K_4^6—D_7—T，也可能是经过性的 S_6—T_4^6—D_2—T_6 这样的进行，及前面提到过的 $D\text{Ⅶ}_6$— t_6 的减五度、纯五度的进行等等。

二、和声风格模仿写作

（一）风格模拟写作

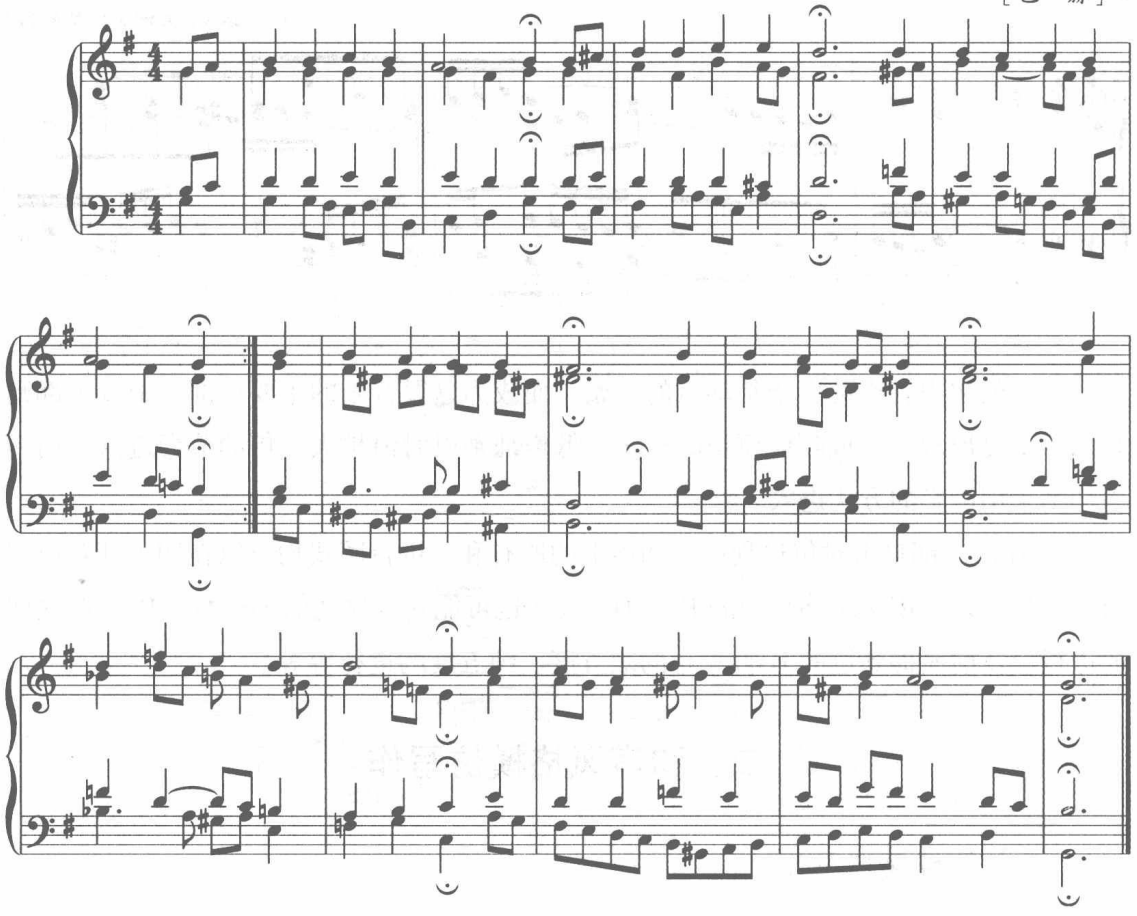
风格模仿式习题的写作，是针对和声发展的不同历史阶段，而采取的不同时期和声语言特征的学习方式。因为不同时期的和声现象有不同时期的标准，如果只讲大小调和声体系，会让学生们误以为教科书上的大小调和声体系的理论规则，适用于不同时期的所有的多声部音乐的和声现象，是放之四海而皆准的真理。其实这些问题都可以通过对不同时期的不同风格的模仿式写作而得到解决。

在风格性模仿的写作中，以四部和声为基础，采用对位化和声写作方式，可以进行各种各样不同风格的习题写作练习。

1. 圣咏风格的和声习题。在圣咏风格的旋律中，除大小调功能性和声之外，还存在有各种各样的不同调式旋律风格特征，如多里亚、弗里几亚、里底亚、混合里底亚等调式，此外还有一些调式和声与功能性和声相结合的和声处理现象。因此在和声处理上，需要更加细致综合考虑如何运用所学过的全部和声手段来完成这种练习方式。见下例：

例 20–555

［巴　赫］①

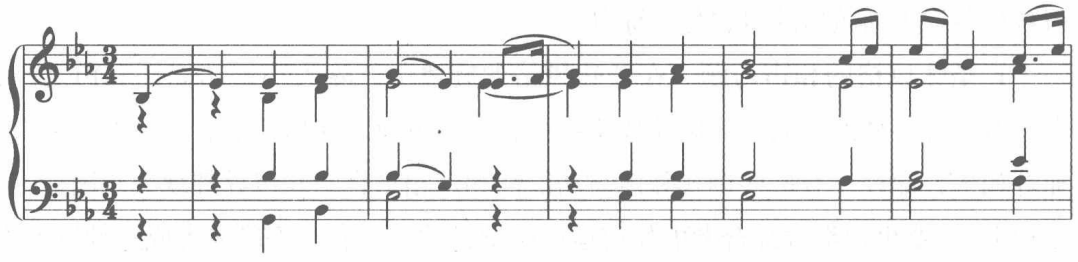


上例在和弦选择、和声节奏及声部之间的对位关系上，尽可能采用与圣咏风格相接近的风格模仿写作，如果有可能的话，可以在音色的选择上采用管风琴或相近似的音色则更有效果。

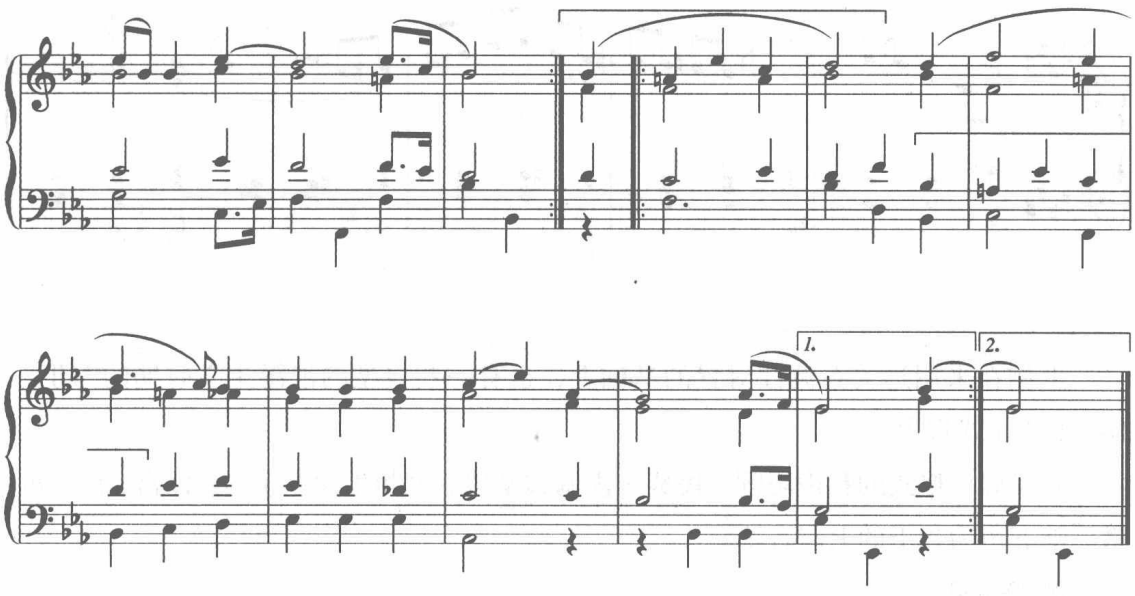
2. 古典大小调和声风格习题。大小调和声体系是17—18世纪音乐创作中的最主要、最重要的风格写作特征（也称为共性写作时期的风格特征）。见下例：

例 20–556

［海　顿］



① 例 20–555、20–556、20–557、20–559 选自〔苏〕霍洛波夫著，罗秉康、高燕生译：《和声学教程》，人民音乐出版社，2008 年。谱例中（这里的，以及此后的）用方框括号括起来的作曲家姓名表示：风格，或使用该作曲家风格创作的，或是在不同程度上或多或少地引用他的音乐，或两者兼而有之。

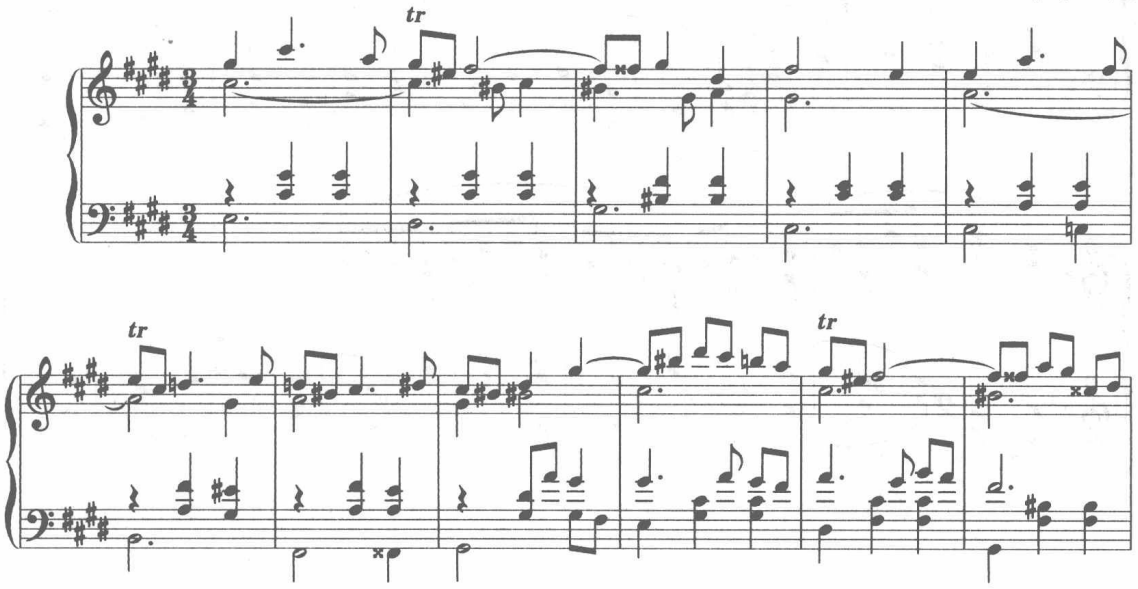


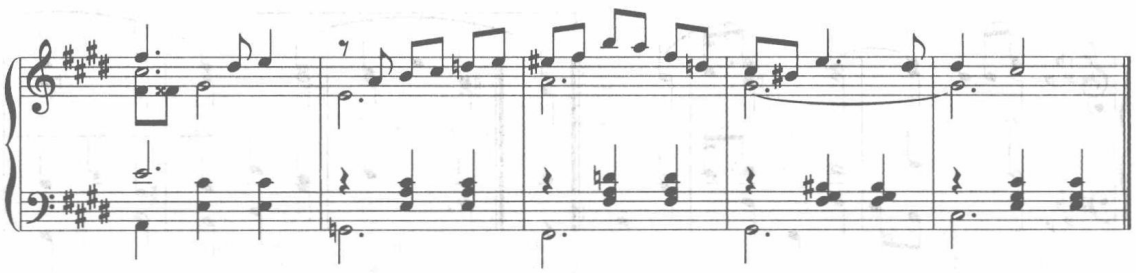
上例是一道单二部结构的习题，在风格模仿处理上，基本采用古典主义时期的调性布局，A 段是一个向上方五度转调的乐段，在中间部分的对比处理上则采用了主题材料的处理手法，既起到对比作用，也起到全曲的材料统一作用。

3. 浪漫主义时期风格模仿和声习题。在浪漫风格旋律的配置上，其和声手法基本延续了古典主义时期的所有手法。在具体运用上，强调色彩性和声进行，这点可以体现在局部的和弦连接上，也可以体现在整体的调性之间对置上，半音化线性和声的进行及远关系和弦的对置是其主要特点。下面是一道习题：

例 20–557

［肖　邦］



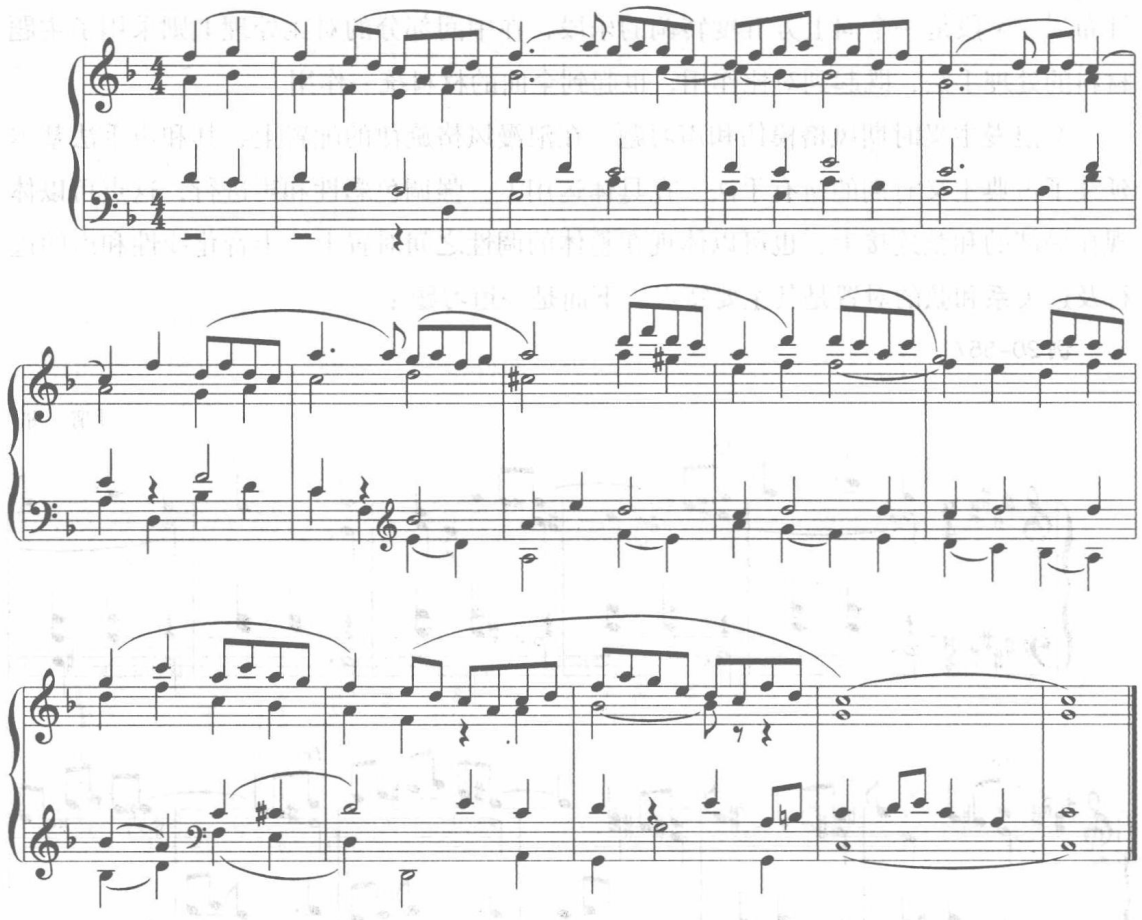


上例在采用远关系调性对置的基础上，也有一些典型的浪漫主义时期的$^{\flat}$Ⅰs Ⅱ$_{6}$—D_{7}—T 终止式现象。

4. 民族风格式的和声习题。民族五声调式是按五度相生律产生的，以宫、商、角、徵、羽五声为骨干的七声音阶。

例 20–558

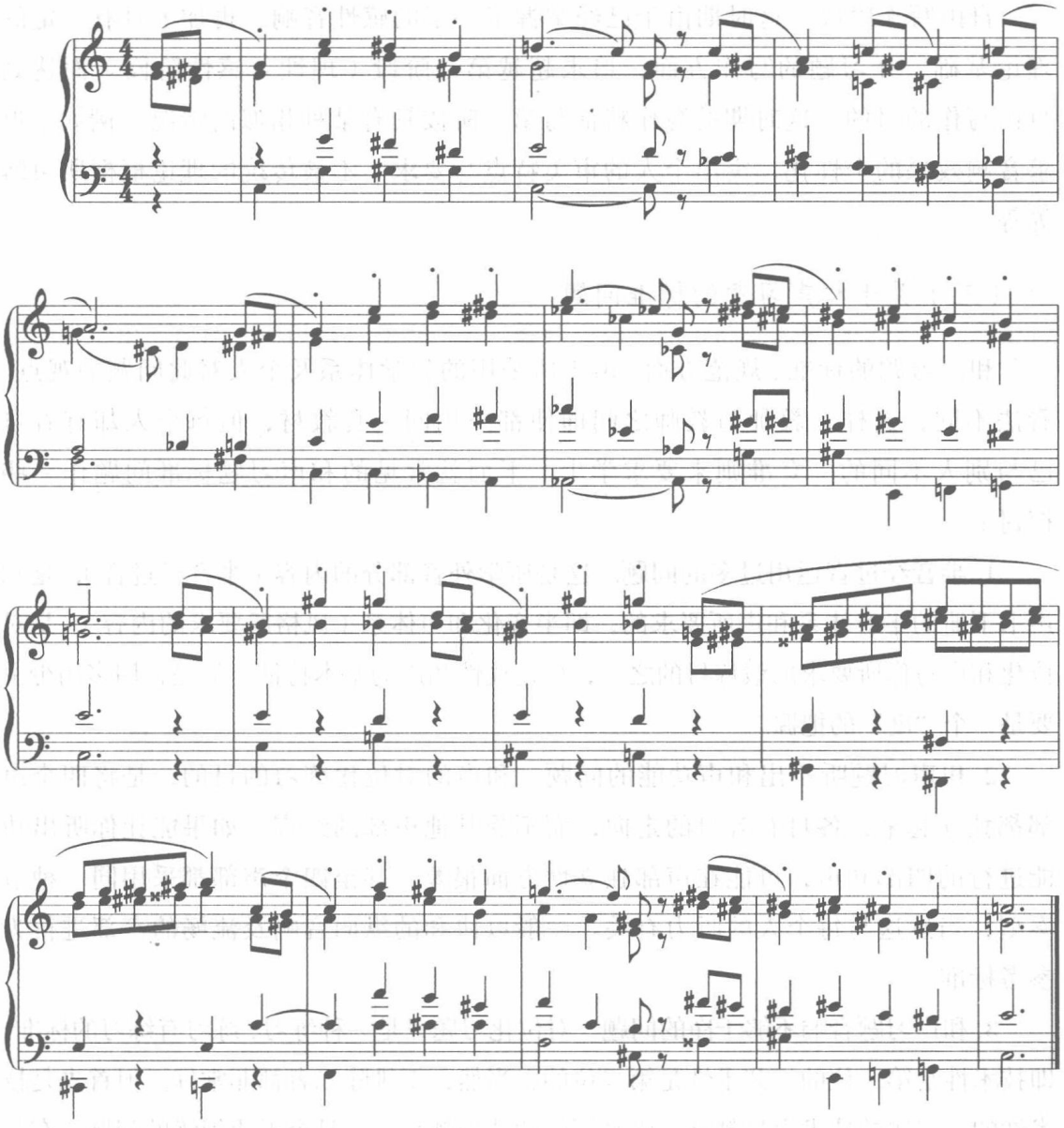
陈培勋《广东小调“思春”》中部片段



5. 近现代和声写作：

例 20-559

［普罗科菲耶夫］



（二）关于和声习题的写作过程

一般和声习题的写作过程，大致上经过如下三个阶段：

音响探索过程阶段。初学和声时，对各种音响均带有一种好奇的想法想去实现。这时期在和弦的使用上以感性为主，基本不太注重理论，只要好听就可以了。

理性归纳总结阶段。这时期由于已经做过大量的习题的缘故，对于传统音响

已经有了一定的了解，在做题方面已经不满足于音响的刺激与好奇的追求，转而向理性方面发展。从某种意义上讲，这个阶段是对已经学过的知识内容的归纳与总结阶段。

自由写作阶段。这时期由于已经掌握了一定的感性音响，再加上具有一定的理论基础，在习题的写作方面，追求超越第二阶段（理性＋感性阶段）而达到自由写作的目的。这时期的写作特征与第一阶段具有某种相似的情况。例如：追求音响效果的个性化，突出个人的审美特点与要求、不被传统的理论框框所束缚等等。

（三）关于和声习题的标准问题

和声习题的标准、规范方面，由于所采用的教学体系及个人对此问题的观点、看法不同，这样在教师与教师之间即使都采用同一套教材，但每个人却有着自己与别人不同的一套准则来要求学生。下面就常见的和声习题标准问题作一些探讨：

1. 半音经过音运用过多的问题。这是所学外音部分的内容（半音经过音），是和声书下册的半音体系和声所要求的，即半音化和声体系（风格所要求的内容），是对位化和声写作所要求的锻炼目的之一，也是线性和声的基本特征。但是，用多用少主要是一个“度”的把握。

2. 和声习题听不出和声功能的问题。和声的对位化练习的目的，是将四个声部都独立起来，各自有各自的走向，而不受其他声部的约束。如果能让你听出功能进行的四部和声，可能在声部独立性方面很差，甚至四个声部都采用同一种节奏型，当然这与每个人的听力有关。一般以协和的纵向音响及流畅的声部进行为参考标准。

3. 和声习题音响不够干净的问题。对位化习题只是一种练习，练习有练习的标准，即技术性是第一位的，艺术性是第二位的，当然，不排除二者都非常好。但首先是技术性的，习题的技术含量越高，将来写作的技巧越高，这是个素质训练的问题。有关音响干净等问题可以稍微进行适当的放宽。

4. 和声习题的标记问题。由于采用对位化和声习题写作的缘故，有些现象从横向的角度解释得通，而从纵向的角度来看就标记不了。这种现象对于具有熟练掌握四部和声写作的同学而言是非常普遍的现象，而对于一贯采用柱立式和弦连接的同学而言，几乎是难以理解与认同的。笔者认为，只要横向有道理，即使纵向标记不了的现象也可以出现。

5. 和声习题与创作之间的关系问题。首先，和声是一门作曲技术理论课，它的教学目的，是为创作打下良好的理论基础与实践的能力。其次，和声又是一门传统和声音响的实践课，它与实际的创作之间既有联系又有区别，这点在和声习题标准的把握上需要掌握一定的尺度。

（四）和声理论系统掌握的必要性及和声分析的重要性。

在一般的和声分析教材中，往往以音乐作品的片段谱例作为和声教学的内容的掌握与练习标准，这种孤立的解释某种和声技法的现象还不能算是全面的和声分析。全面的和声分析应包括作品的整体结构、音乐内容、旋律音调、织体写法等诸方面因素，对和声现象（包括和声风格、和声序进、调性布局、和声的陈述发展手法等）所进行全面的综合性分析。通过分析可以从更高、更宽的层面上去了解和声的魅力所在，了解不同时期和声运用的共同点及区别。

以上是有关和声对位化写作与风格模仿习作等内容的简要概述，希望通过这两种和声习题的写作，使同学们基本上能够掌握其中的要点。

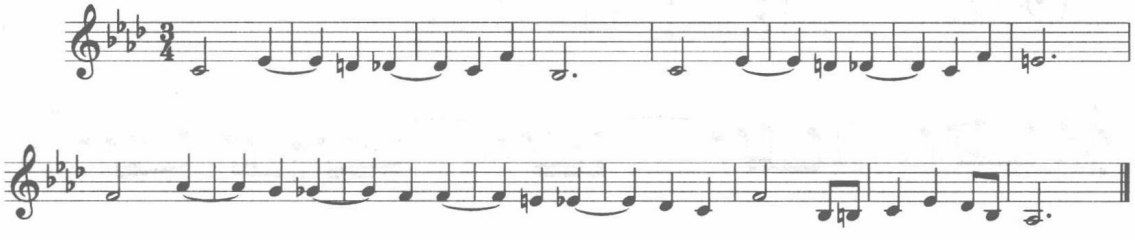
练习二十

一、思考题

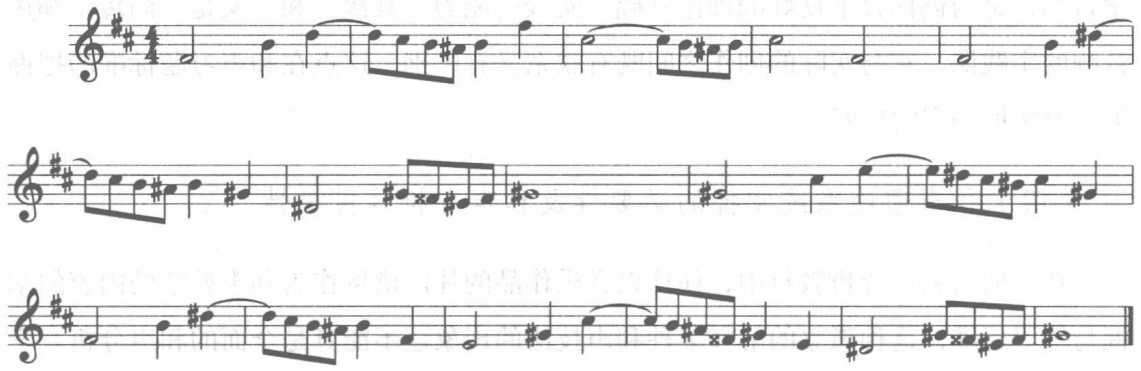
1. 关于和声习题的写作方式问题的思考。
2. 对位化和声写作的要点是什么？
3. 关于风格性模仿写作的重要性与必要性。

二、对位化和声写作练习

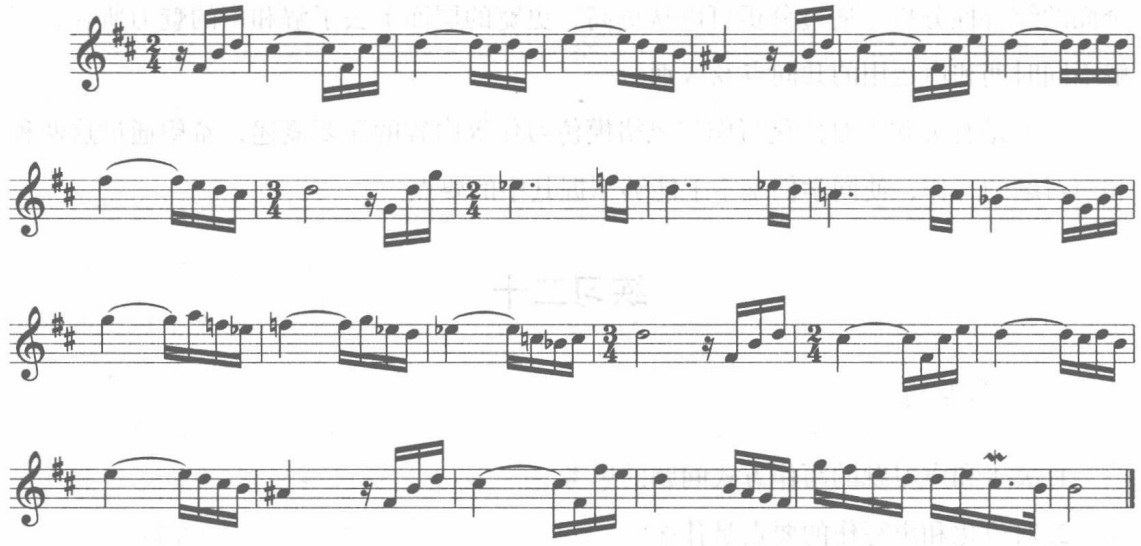
1. 为下例旋律编写一首二声部对位化和声习题。



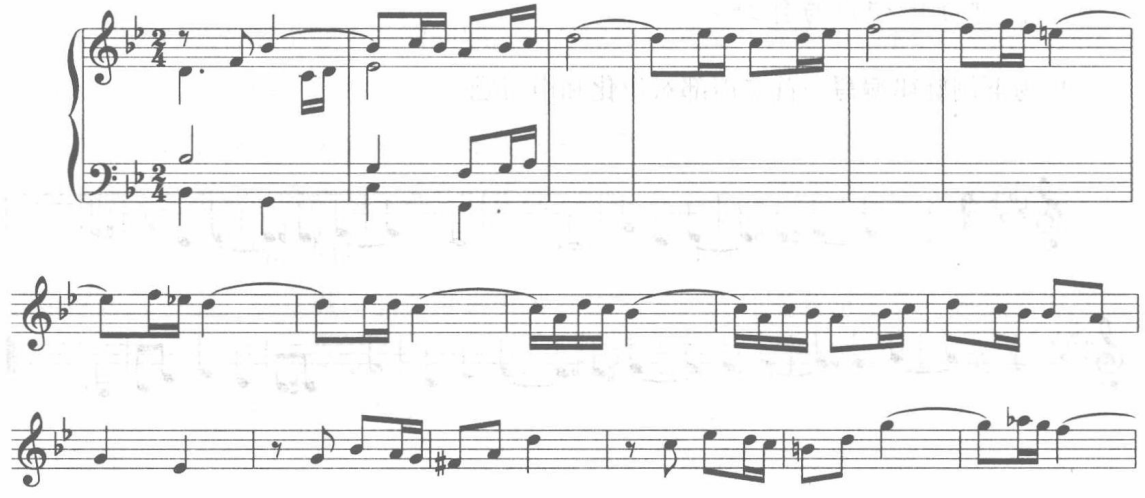
2. 为下例旋律编写一首三声部对位化和声习题。

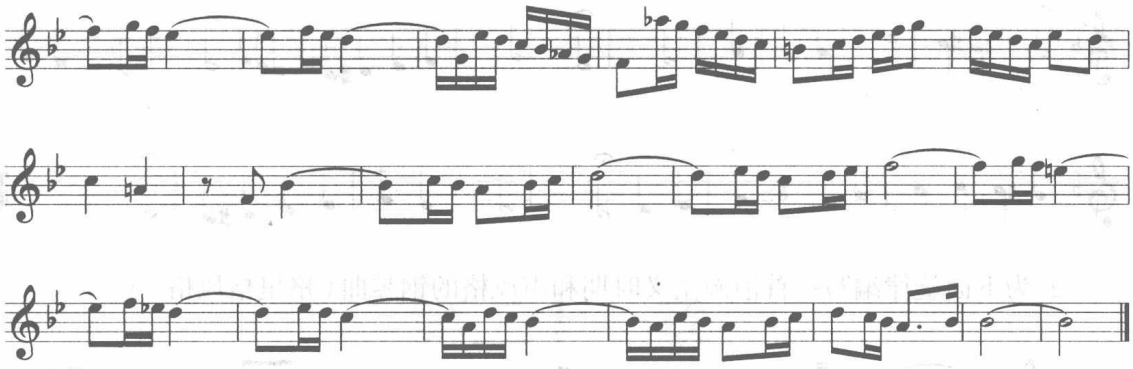


3. 为下例旋律编写一首三声部对位化和声习题。



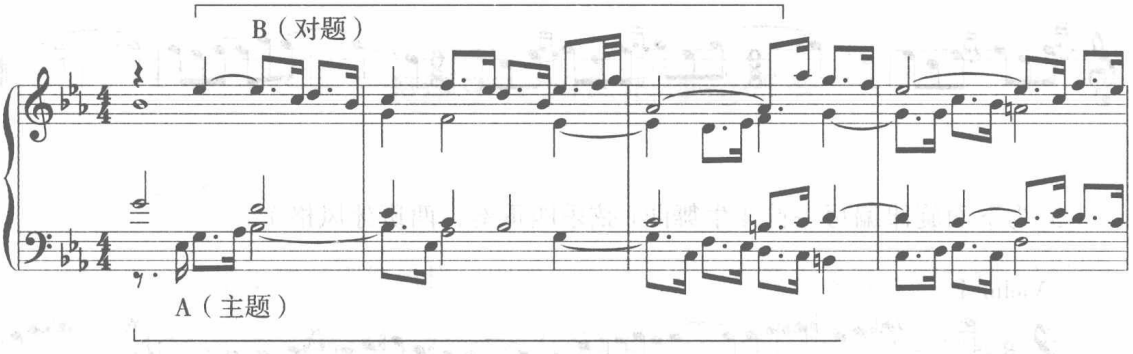
4. 用开始两小节的模式，为下例旋律编写一首四声部对位化和声习题。





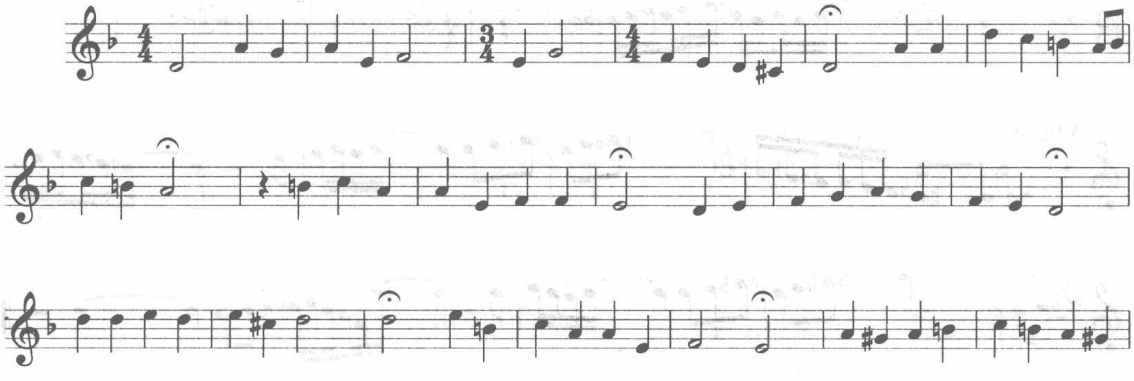
5. 用开始两小节的模式，编写一首对位化和声习题（创意曲）。

例 20–560

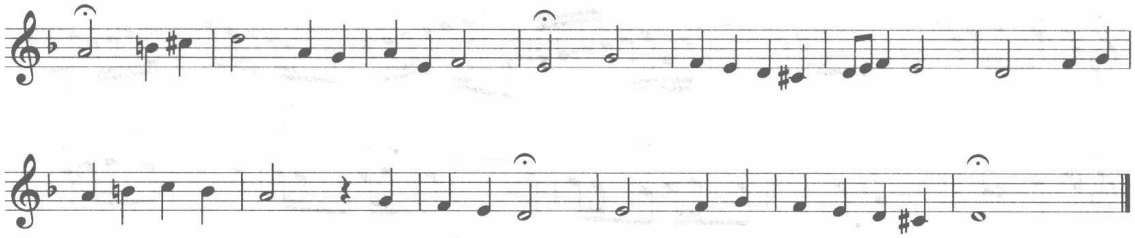


三、风格模仿写作练习

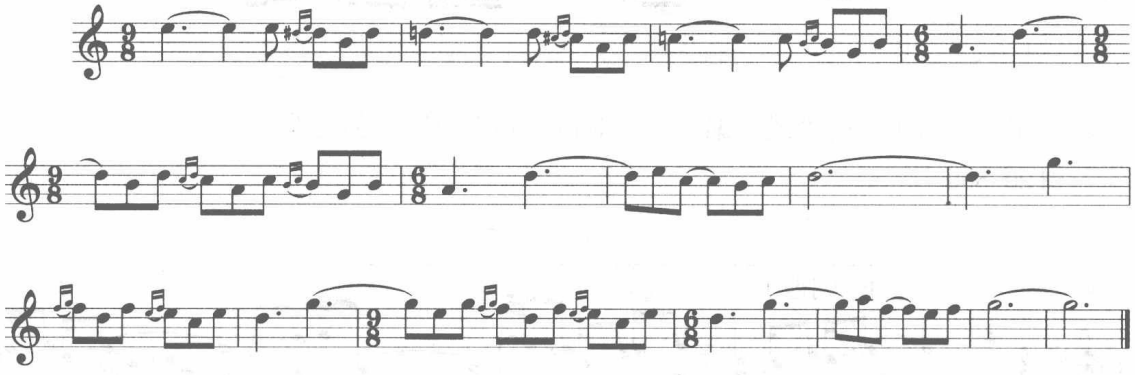
1. 为下面旋律编写一首圣咏风格的合唱曲（四部混声合唱，巴赫风格[①]）。



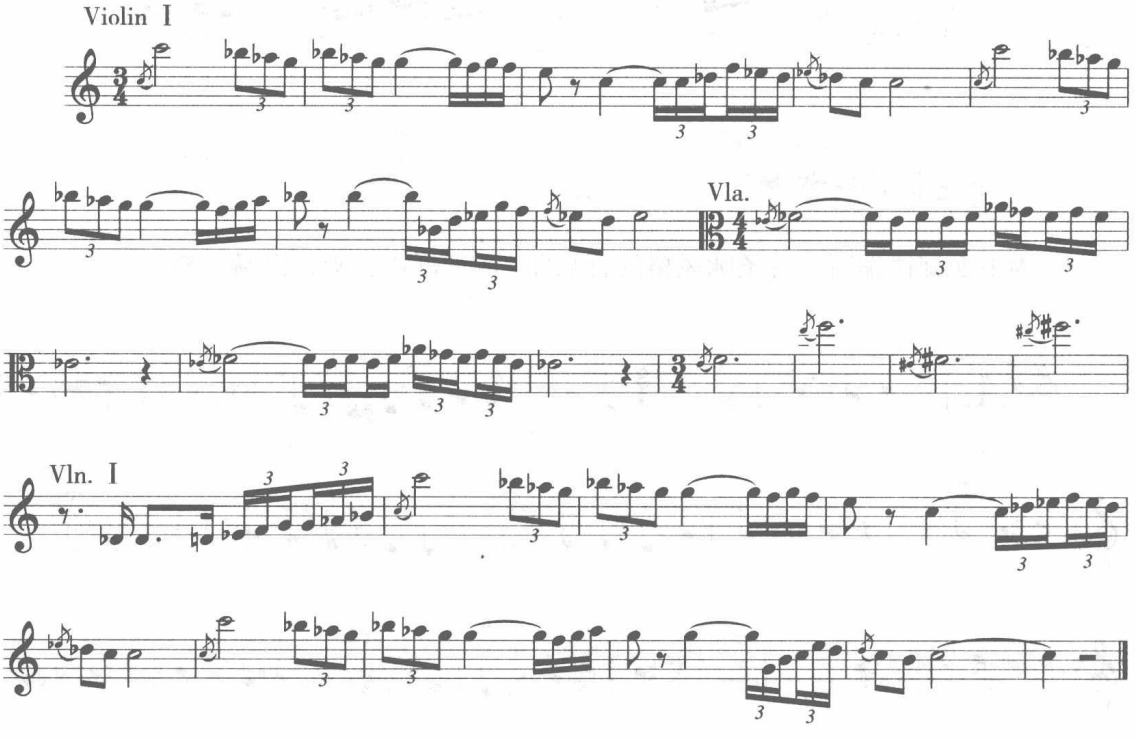
① 该例旋律来自杨家林所编和声题。



2. 为下面旋律编写一首浪漫主义时期和声风格的钢琴曲（格里格风格[①]）。



3. 为下面旋律编写一首斗牛舞曲（弦乐四重奏，西班牙风格）。



① 该例开始旋律来自〔苏〕霍洛波夫著，罗秉康、高燕生译：《和声学教程》，人民音乐出版社，2008年。

第二十一章

浪漫主义和声的理论与实践

——从古典主义到浪漫主义的历史演变

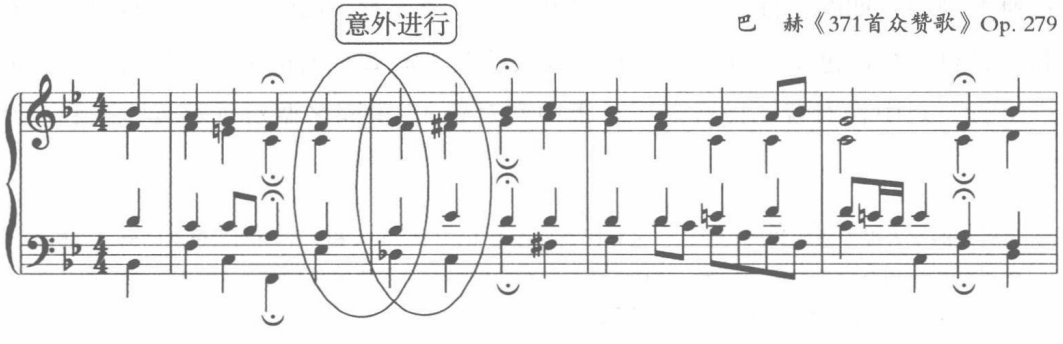
一、浪漫主义和声的理论研究

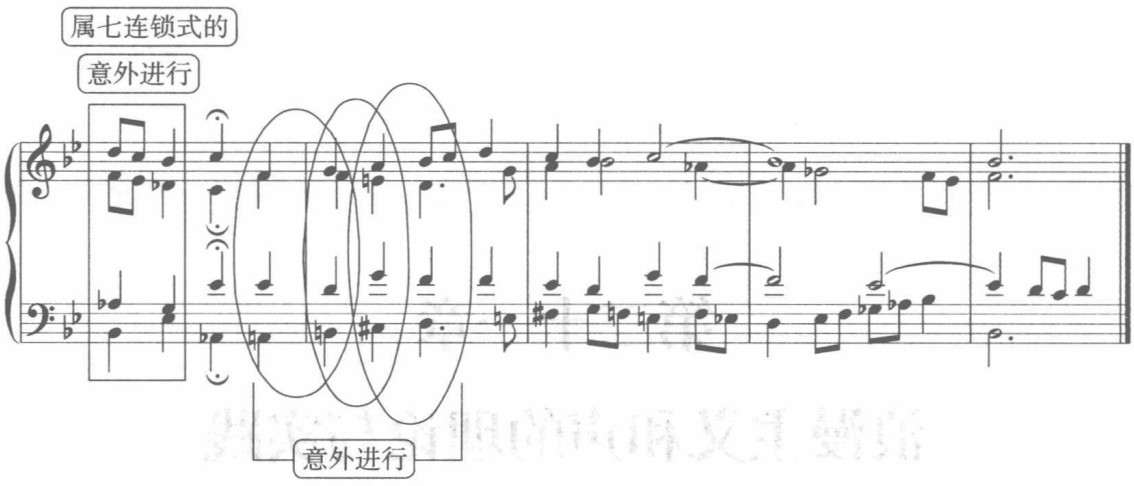
（一）和声语言

浪漫主义音乐虽然在创作风格、创作方法等方面与古典主义有一定区别（同样表现情感——古典主义时期比较强调理性、客观，而浪漫主义时期则更强调感性、主观），但在和声语汇方面却是与古典主义一脉相承的，它是古典主义大小调和声发展到一定阶段的必然结果。

广义上讲，我们所学的传统大小调和声内容（从古典至浪漫），早在巴洛克时期（如巴赫的作品中）就已经基本定型了。所不同的是，由于哲学思想、美学观念、创作手法等方面的不同，形成各种不同时期的和声语言风格类型而已。下面我们看一个例子：

例 21–561





上例是被贝多芬誉为“和声始创者”的复调音乐大师巴赫的《众赞歌 371 首》中的一首，它的和声手法就是我们现在所讲的浪漫主义时期经常采用的和声手法——意外进行。

1. 古典主义时期的主要和声语汇。古典主义时期的和声语汇中正格进行多于变格进行、功能性进行多于色彩性进行，[①] 这点从它们的名称就可见一斑。如：主和弦，简写为 T（Tonic，调主音和弦）。属和弦，简写为 D（Dominant，占统治地位的和弦）。下属和弦，简写为 S（Subdominant，次占统治地位的和弦）。如果变格进行（次占统治地位的和弦）大于（多于）正格进行（占统治地位的和弦），就意味着风格的改变（如拉赫玛尼诺夫《帕格尼尼主题狂想曲》第十八变奏，例 21–563）。

古典主义时期的功能性和声进行大都是以主和弦（协和的三和弦）为中心，四五度关系为基础，通过正格、变格、完全等和声语汇（进行）建立起来的具有稳定、协和、向心力等特征的调性功能体系和声。

2. 浪漫主义时期的主要和声语汇。浪漫主义时期的和声被缪天瑞誉为“富于感情、善于描绘的和声语言”[②]。浪漫主义音乐家把音乐的内容看得高于一切，其和声上也必然服从于内容的表现需要，尽可能大胆创新。

和声是表现浪漫主义音乐色彩的一个重要工具。浪漫主义时期虽然主要采用的是古典大小调时期的调性和声，但从和声语汇方面来看，已经有了一定程度的变化，对和声材料、和声进行等方面已经有了较大的改观。如：大量采用变格进行等色彩性和声进行，对中音对置、极音对置（重中音对置）、重同名调对置等远距离和声和调性

① 尽管有的学者提出新的和声功能性与色彩性划分理论（如付晓东《和声学功能与色彩的概念辨析》），但这里还是将传统和声的两个基本属性——功能性与色彩性作为探讨古典主义与浪漫主义和声理论的基础。

② 缪天瑞：《欧洲音乐和声发展述要》，《中国音乐学》，2001 年第 4 期。

关系的探索，使和声语言大为扩展。如下图：

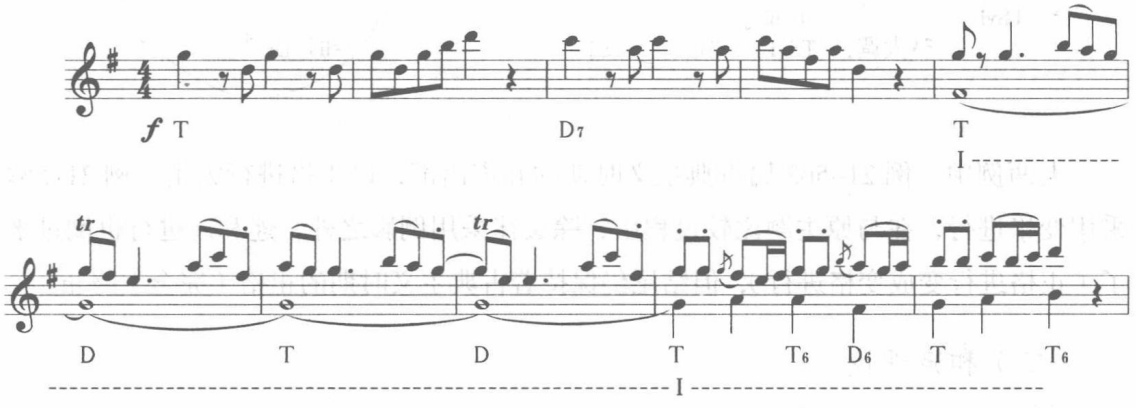
古典主义与浪漫主义时期和声语汇的变化比较：

古典主义时期的典型和声语汇	浪漫主义时期的典型和声语汇
1. 正格进行（莫扎特《G 大调弦乐小乐曲》）	1. 变格进行（拉赫玛尼诺夫《帕格尼尼主题变奏曲——第十八变奏》）
2. 功能性和声进行（亨德尔《让我哭吧》）间奏	2. 色彩性和声进行（里姆斯基－科萨科夫《安塔尔》）
3. 强调骨架性音级（Ⅰ、Ⅳ、Ⅴ）特征	3. 加强色彩性音级（Ⅲ、Ⅵ、Ⅶ）作用
4. “意内进行”T—S—D—T（亨德尔《让我痛哭吧》间奏）	4. 意外进行（福雷《即兴曲》）
5. 同主音交替（同名调对置）	5. 同中音交替（同中音调对置）
6. 四五度关系、三六度关系、二七度关系等	6. 中音对置、极音对置（重中音对置）、重同名调对置等
7. 强化调性	7. 模糊调性

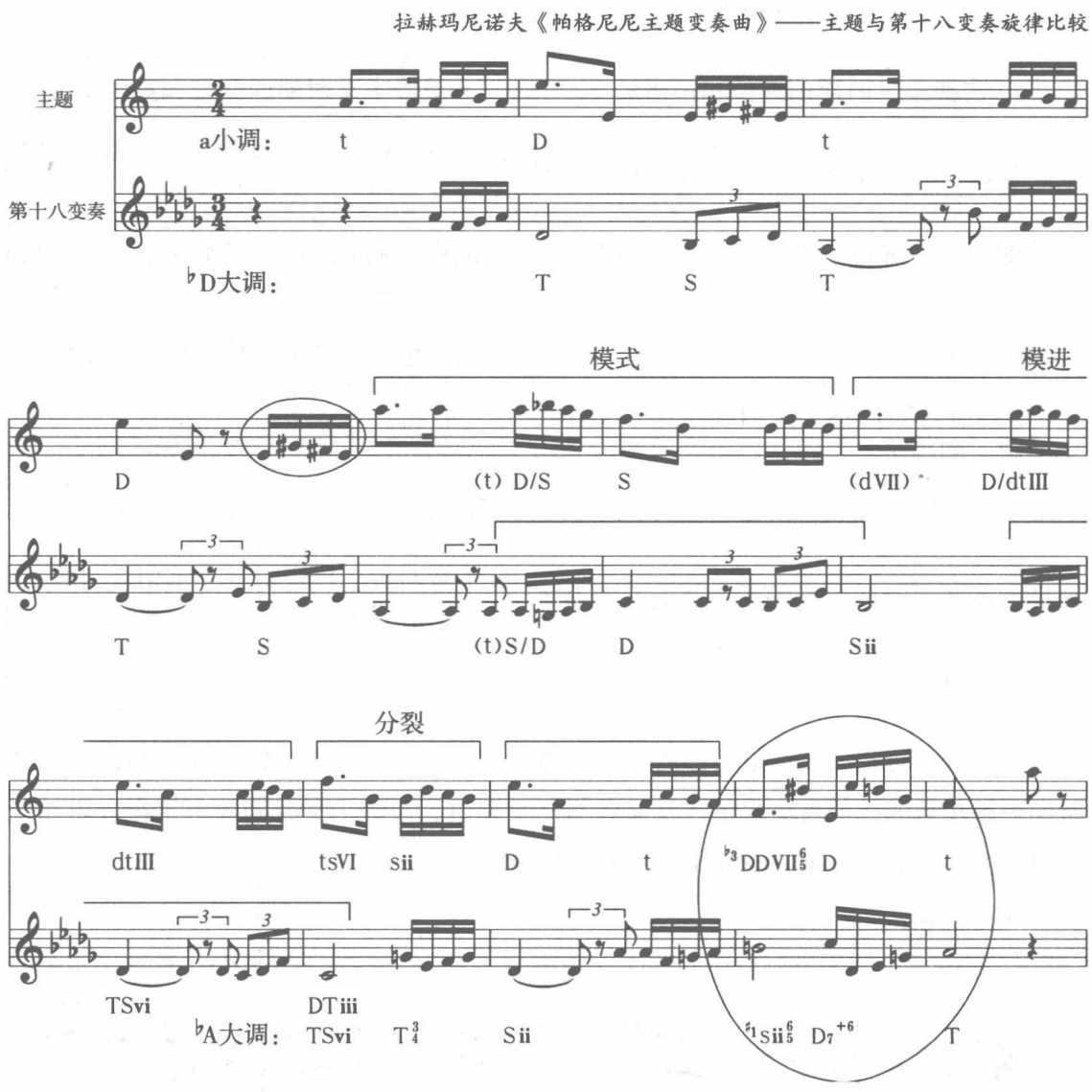
通过以上分析比较我们可以看出：浪漫主义时期许多和声语汇虽然是与古典主义时期一脉相承的，但有所发展。从某种意义上来讲，浪漫主义时期和声是在以协和音响材料为基础的条件下，发展了调性和声理论。

例 21-562

莫扎特《G大调弦乐小夜曲》



例 21–563



上两例中，例 21–562 属古典主义时期的和声语汇，以正格进行为主。例 21–563 采用变格进行，在与原主题比较过程中，除旋律采用倒影之外，连和声进行也倒过来了（正格进行变成变格进行），但结尾仍保持着古典主义时期的正格（完全）终止。

（二）和声理论

1. 意外进行理论拓展了功能性（意内进行）和声理论。浪漫主义时期的和声理论主要体现在意外进行方面，本书第十章《换调与意外进行》中曾做过详细解释说明，这里就不重复了。

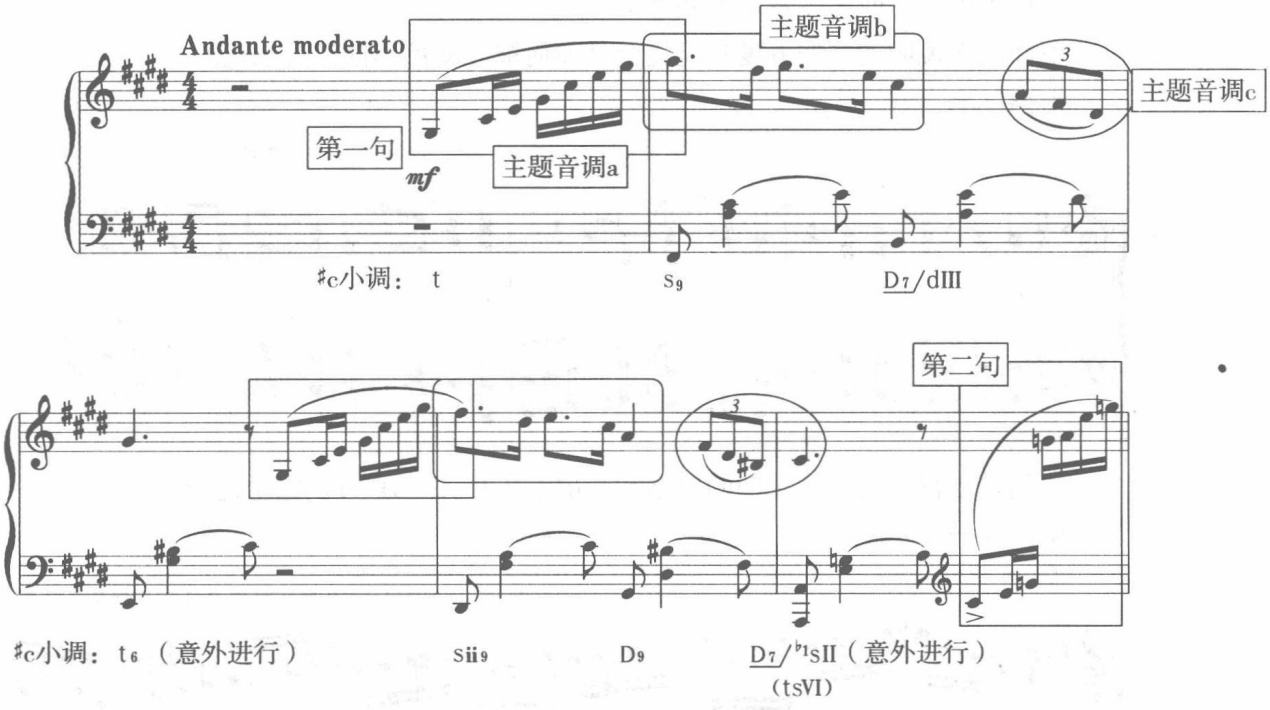
我们知道，古典主义时期的和声进行具有一定方向性，一个和弦的预备和解决都

是按照逻辑规律进行的。简而言之：意外进行就是不按照 T—S—D—T 这样的功能性进行，无论是否形成新的逻辑规律，统称“意外进行”（非功能性和声进行）。意外进行范围广、内容多，这里不再过多叙述。

下面是法国浪漫主义作曲家福雷的《即兴曲》片段。

例 21-564

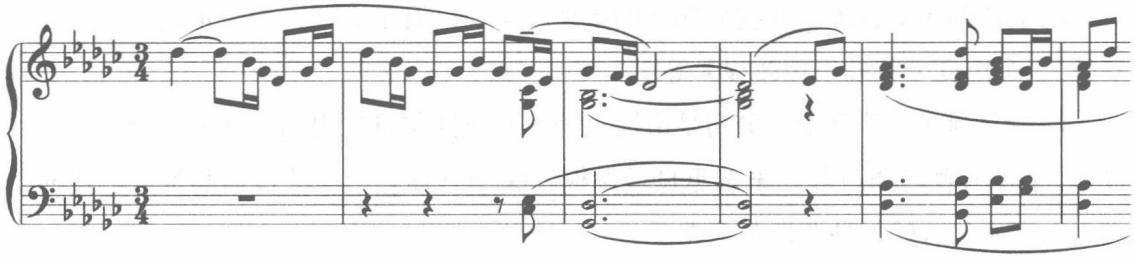
福　雷《即兴曲》Op.84，No.5



2. 以三度色彩性和声进行（三度循环）替代了四五度功能性和声进行。需要解释的是：功能性与色彩性是一个相对的概念。在同一首作品中，功能性强则色彩性减弱，反之功能性减弱则色彩性增强，两者为此消彼长的关系。在以正格进行为主的古典主义时期，偶尔用一个变格进行就有一定的色彩性（如电影《魂断蓝桥》中的主题曲——《一路平安》（友谊天长地久）中的“阿门终止”或《同一首歌》中的相同位置）。反之，在以色彩性和声为主的德彪西作品中，这样的和声进行（变格进行）一定被说成是典型的功能性进行（如德彪西《亚麻色头发的少女》第一句结尾）。

例 21-565

德彪西《亚麻色头发的少女》



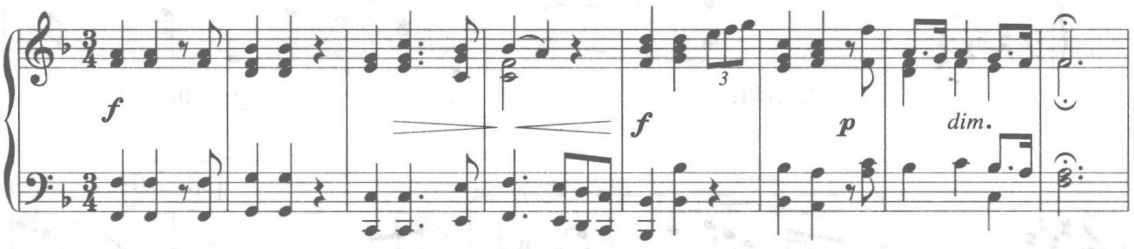
在古典主义时期，由于强调力度性的功能进行，将调性的主要支柱性功能界定为T、S、D（简称一个中心两个基本点），而上下中音和弦（TS Ⅵ与 DT Ⅲ）基本不用或只是以替代正三和弦的面目出现。

到了浪漫主义后期的作品中，为了表达复杂的情感，寻求和声色彩的多样性与和声序进的微妙变化，赋予中音关系（即根音之间为三度关系）的和弦以新的生命，成为至今许多中外作曲家所喜爱的和声语汇之一。

下面两例说明的是四五度功能进行是如何被三度色彩性进行取代的。

例 21–566

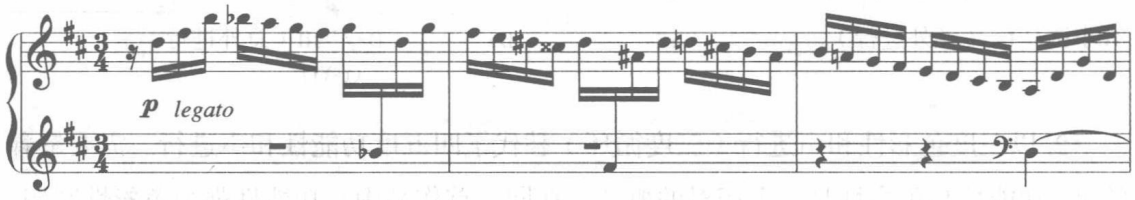
亨德尔《让我痛哭吧》间奏



上例是一首古典主义时期的典型和声语汇（T—S—D—T）完全进行。

例 21–567

肖斯塔科维奇《第二钢琴奏鸣曲》



上例的四个和弦中，两头为b小调主和弦，中间两个为变化中音和弦（g小三和弦与♯d小三和弦）。这种“大三度循环”现象，是中音关系进行（色彩性）取代四五度功能关系进行的具体体现。

3. 同中音调式交替理论的产生发展了传统同主音调式交替理论。尽管理论上可以证明同中音调存在的依据很多，但与同主音调相比，历史地位并不一样。同主音关系的确立，很早就有了，并在古典主义音乐中广泛使用。

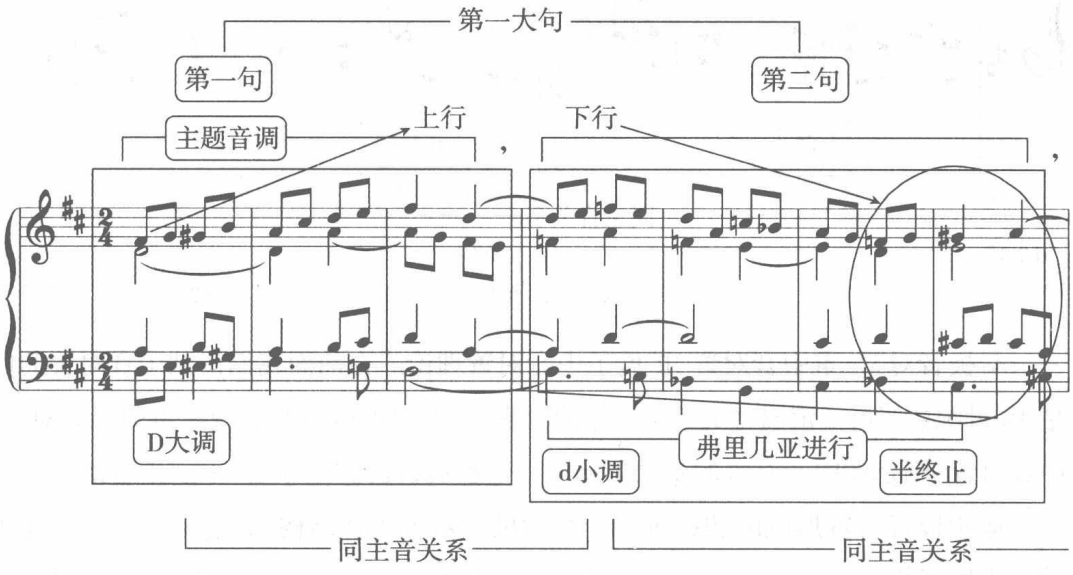
同主音调式交替理论在我们熟知的乐理书中早已有了介绍，如李重光《音乐理论基础》、童忠良《基础乐理教程》等。

同中音调式交替理论，最初是由捷克理论家玛捷尔首次提出（本书第十七章提到过），经我国著名和声理论家童忠良、桑桐、沈一鸣等人的广泛传播和推广，目前已成为大家所公认的一种调性关系类型。

确切地说，同主音调式交替与同主音调式交替有所不同。同主音调式交替属于主音相同、音列不同的调式交替范畴，而同中音调式交替则属于主音不同、音列也不同的调式交替范畴。但两者也有其共同之处，即交替的大小调式是相反的。不同的是，一个是主音相同，另一个是三音相同。

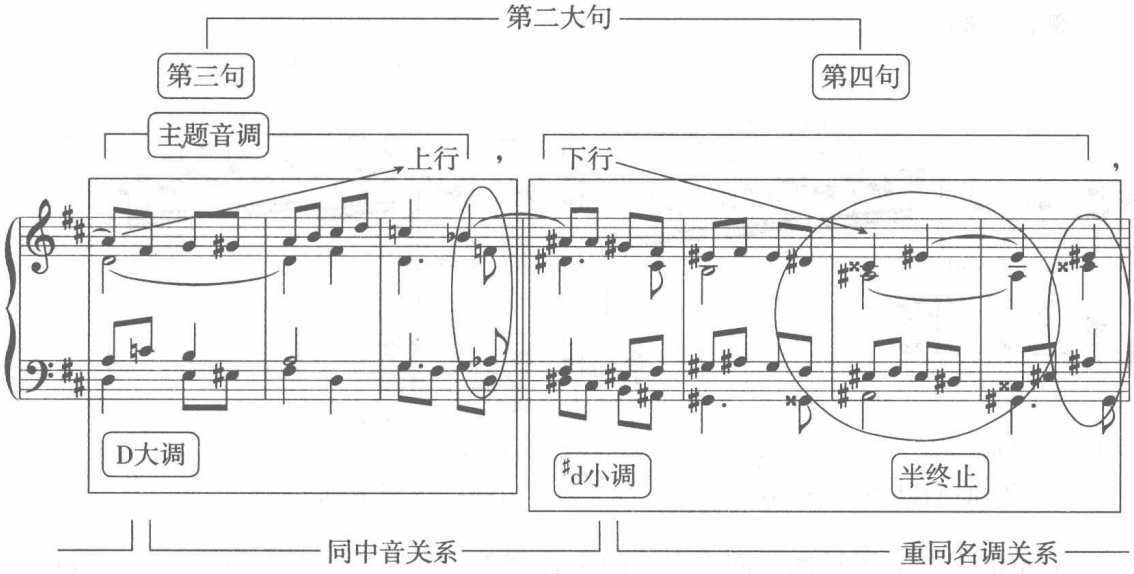
例 21-568

和声习题（选自沈一鸣《和声学》）



D大调：T （DDVII$_2$）T$_6$　D$_4^6$　T　t

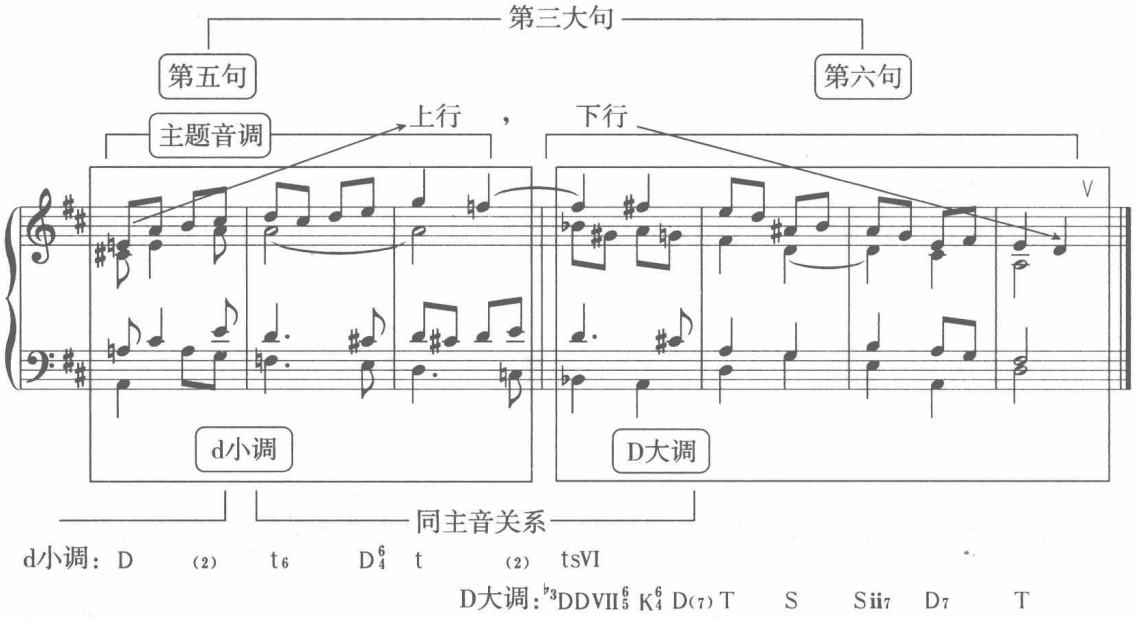
d小调：t　(2) tsVI　sii$_5^6$　D$_7$　tsVIs$_6$　D　(6)



D大调：T(D$_7$/S Sii$_7$ DDVII$_2$) T$_6$　T　s　D$_5^6$/$^{\flat 1}$sII

$^{\sharp}$d小调：　D$_5^6$　t (2) sii$_3^4$dIII$_6$sii$_6$　$^{\flat 3}$DDVII$_7$　D　(2)

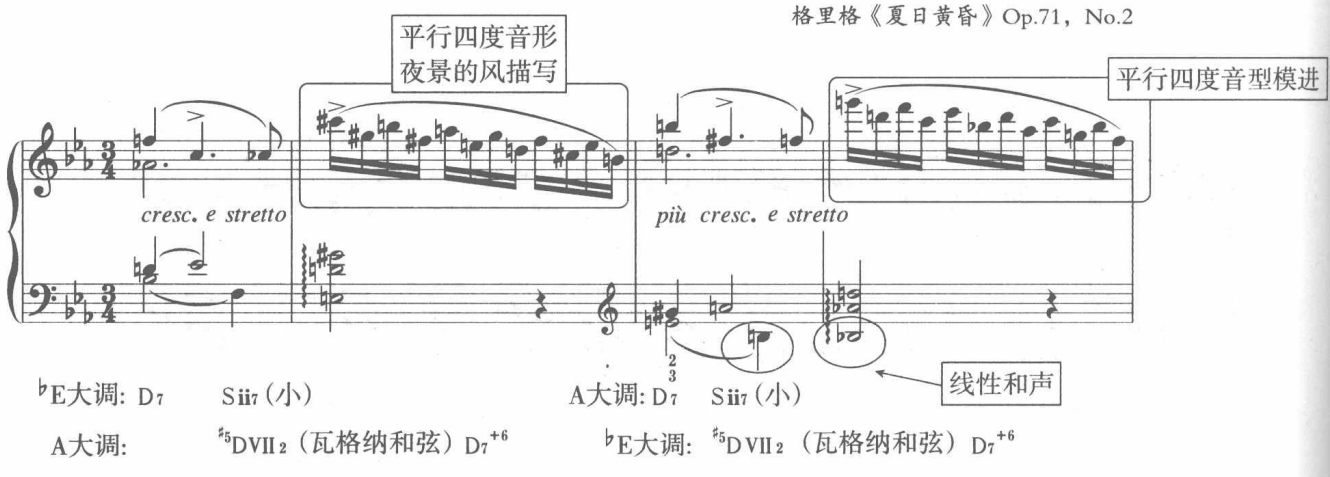
d小调：$^{\flat 3}$DDVII$_7$



4. 极音对置（重中音对置）扩展了中音对置理论。在前面我们谈到中音对置的使用，是19世纪后半叶（浪漫主义后期）作曲家喜爱的一种和声用法，现在讲的极音对置（重中音对置）则是在中音对置的基础上的进一步扩展，称为“重中音”——中音的中音对置。

运用极音对置形成的和弦进行，称为极音对置（在结构内部），所形成的终止式，被称为极音终止式，这也是浪漫主义后期作曲家喜欢用的一种手法。例如：德沃夏克《自新大陆》第二乐章开头（例16-380）、普契尼《为艺术、为爱情》中的结尾部分（例16-381），这种方式也可能体现在调性布局中，如格里格《夏日黄昏》（Op.71，No.2）。

例21-569



5. 重同名调对置扩展了同主音、同中音调式交替理论。本书中第十七章曾提到DD是D的扩展；SS是S的扩展；极音对置（重中音对置）是中音对置的扩展一样，重同名调对置是同名调对置的扩展。从这个角度来看，近现代和声理论无一不是传统

和声理论的延续和发展。

从属（D）—重属（DD）、下属（S）—重下属（SS）、重中音—极音关系、同名调—重同名调关系的发展，看出调性扩张的历史演变。正如童忠良在其所著《近现代和声的功能网》一书中所述："一句话，从传统的简单和声功能理论扩大到现代复杂的和声功能网理论。"①

有关重同名调对置的例子见柯达伊《九首钢琴曲》（例 17-401）、哈恰图良《钢琴协奏曲》第二乐章（例 17-424）及格什温《蓝色狂想曲》（例 17-425）等。

上述各种和声语汇所产生的各种和声现象，对后来音乐创作的发展影响非常之大，这是 19 世纪浪漫主义中后期和声语言的主要特征。

二、瓦格纳歌剧《特里斯坦与伊索尔德》序曲和声分析

（一）概　述

威廉·理查德·瓦格纳（Wilhelm Richard Wagner），德国歌剧作曲家、指挥家、音乐评论家，晚期浪漫主义最重要的作曲家之一。1813 年 5 月 22 日出生于德国莱比锡，1883 年 2 月 23 日逝于意大利威尼斯，终年 70 岁。

瓦格纳一生都在走着一条充满挑战、充满荆棘、开创未来的奋斗之路。在德国自贝多芬之后，只有瓦格纳具有宏大的改革思想和精神，他倡导新音乐②，倡导乐剧③（歌剧改革），在乐剧创作中用主导动机暗示特定事物的手法进行全曲的创作构思等。

在某种程度上他与勃拉姆斯是有本质区别的。勃拉姆斯坚守古典主义音乐创作原则，维护德国古典传统，受贝多芬影响较大，其《第一交响曲》有"贝多芬《第十交响曲》"之美誉，被称为"最后的古典主义音乐大师"。

瓦格纳的重要性在于他改变了西方传统音乐的发展轨迹，开创了晚期浪漫主义的新时代，使得大小调半音化和声的进程大大加快、缩短，以至于走向解体（勋伯格、斯克里亚宾等人的作品都不同程度受其影响）。

前浪漫主义阶段与后浪漫主义阶段的划分，就是以瓦格纳所创作的歌剧《特里斯坦与伊索尔德》作为分水岭划分的。

他创作的主要领域是歌剧，包括《尼伯龙根的指环》（《莱茵的黄金》《女武神》《齐格弗里德》《众神的黄昏》）《特里斯坦与伊索尔德》《漂泊的荷兰人》《罗恩格林》《汤

---

① 童忠良：《近现代和声的功能网》，人民音乐出版社，1984 年，第 8 页。

② 新音乐是指 1840 年以后，由舒曼、李斯特等人发起的旨在推动创新的音乐风格。

③ 乐剧（Music Drama），是由德国作曲家瓦格纳在歌剧基础上加以改革而创立的一种新样式，它结合了文学、表演和音乐，成为一门庞大的综合艺术形式，德国人将瓦格纳的这种大型作品称为"Gesamtkunstwerk"，意为"完全的艺术作品"。

豪瑟》《黎恩济》《纽伦堡的名歌手》《帕西法尔》等，另外还有管弦乐曲《浮士德序曲》等。他强调半音化和声体系，淡化调式调性，创建了“瓦格纳和弦”[①]，对20世纪音乐观念产生了重要影响。

（二）歌剧《特里斯坦与伊索尔德》序曲音乐分析

歌剧《特里斯坦与伊索尔德》（1857年创作，1858年完成，1862年上演）属于瓦格纳后期创作的作品，在和声发展史上占有特殊的地位。

1. 结构分析[②]。《特里斯坦与伊索尔德》的主题非常多，这首作品（序曲）中的主题出现了四个——渴望主题、爱情主题、挣扎主题与死亡主题（尾声），集中对称型曲式结构。下面就每个部分作简单介绍如下：

第一部分（第一主题）A（第1—17小节），痛苦、渴望主题。乐段结构，动机展开式发展，采用阻碍终止结束。

第二部分（第二主题）B（第17—63小节），爱情主题。乐句陈述及动机展开式发展，最后以半终止结束处理。

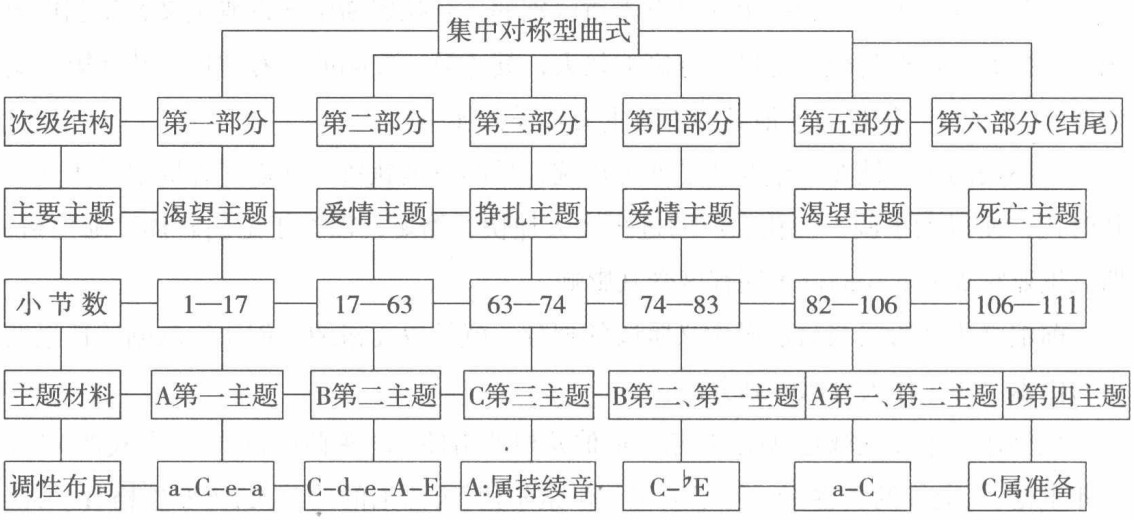
第三部分C（第63—74小节），挣扎主题。

第四部分B^1（第74—83小节），倒装再现爱情主题。

第五部分（第82—106小节），再现痛苦、渴望主题。

第六部分（Coda）（第106—111小节），“瓦格纳和弦”以横向分解的形式出现。

瓦格纳歌剧《特里斯坦与伊索尔德》序曲结构图式



① “瓦格纳和弦”或“特里斯坦”和弦是指瓦格纳在歌剧《特里斯坦与伊索尔德》中采用的一个主导动机（痛苦渴望），它是建立在升Ⅳ级上构成的属组变和弦。由于其进行到属七和弦，因此有时会被当作DD变和弦加以使用（见斯波索宾等《和声学教程》第395页，例44-652）。其和声进行上所形成的音响风格，被称为“特里斯坦”风格。

② 以下分析参考了张筠青《歌剧音乐分析》一书中相关内容。

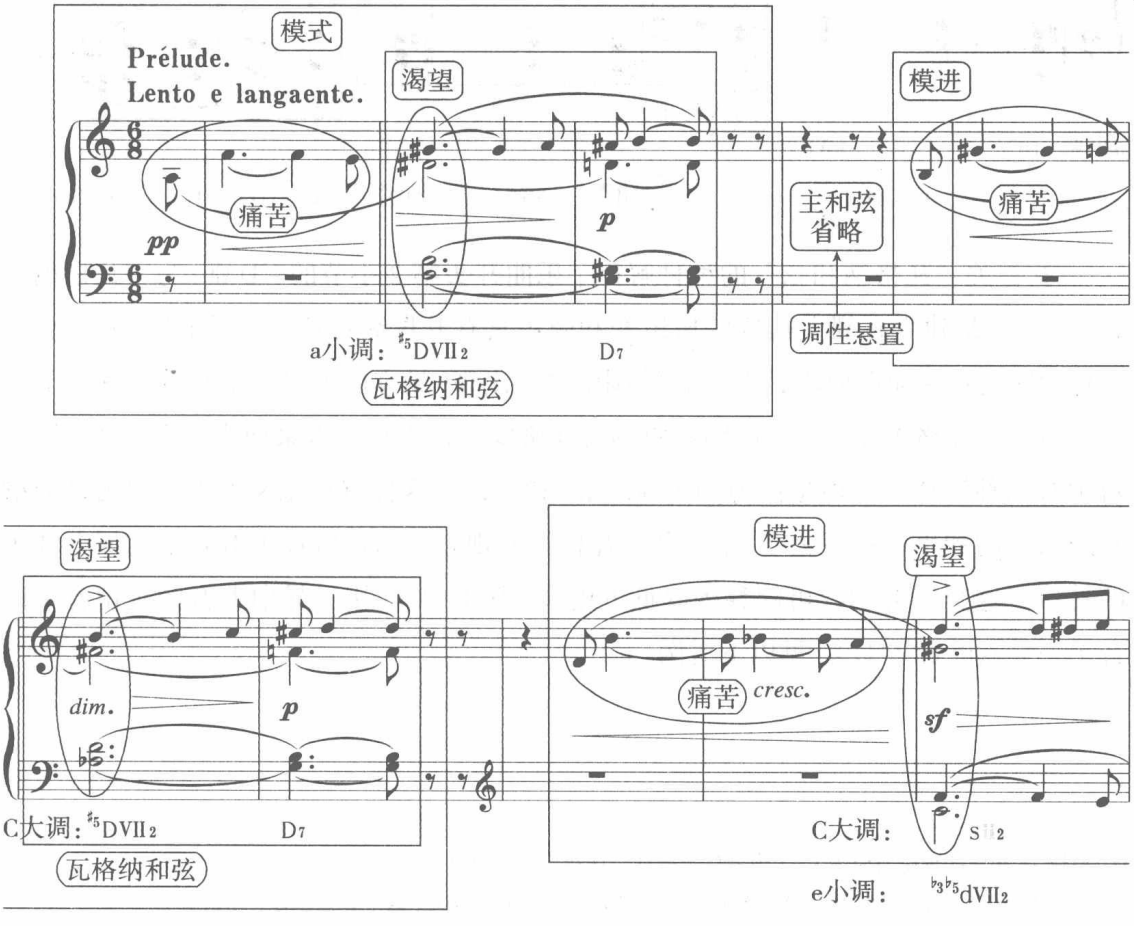
上图是瓦格纳歌剧《特里斯坦与伊索尔德》序曲的结构图示，共分为五个部分加结尾，每个部分的规模虽都不是很大（第二部分除外），但在创作手法上，将多个具有象征意义的主题交织在一起，形成各种错综复杂的声部组合，音乐情绪线索很多。上例图示中的“主导动机”部分内容，是根据相关参考书中的内容及谱面标出的提示文字整理而来。

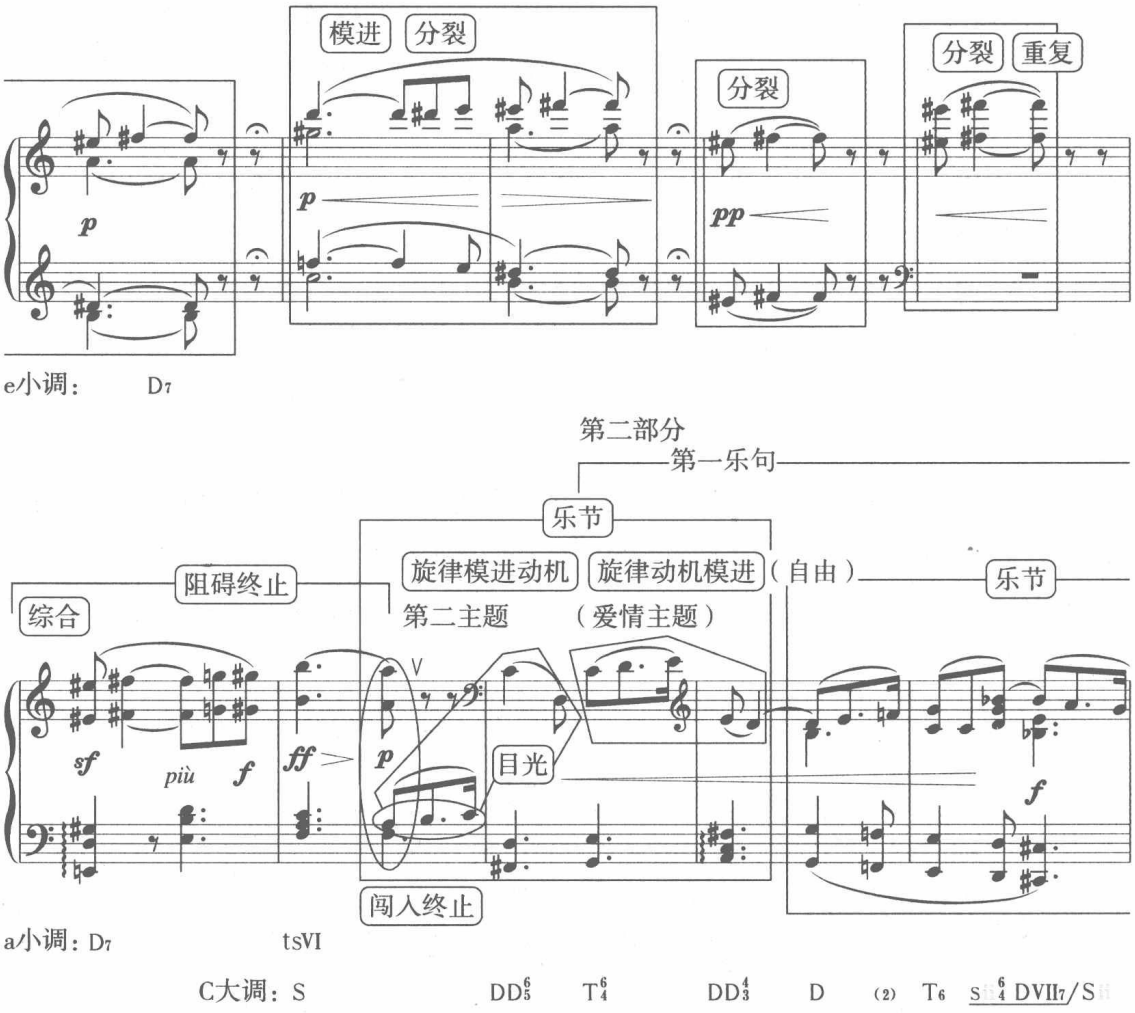
2. 和声特点。① 调性游移与调性悬置（幕后主和弦）：《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲的开头为 a 小调的 $^{\sharp 5}$D Ⅶ$_2$（“瓦格纳和弦”）—D_7 形成模进模式，后面接上两个转调的模进（C 大调与 e 小调），又回到 a 小调 D_7—ts Ⅵ作了一个阻碍终止。下例是著名的含有“瓦格纳和弦”的音乐段落，其和声语言与以往的浪漫主义音乐相比较，主和弦更加隐蔽，调性游移更加频繁，整个段落中 a 小调主和弦始终没有出现（调性悬置）。这种被勋伯格称之为“浮荡的调性”的和声手法，从古典主义音乐的调性思维中是很难想到的。在随后的浪漫主义后期的音乐作品中，此现象逐渐开始普遍存在。

例 21-570

第一部分　　瓦格纳《特里斯坦与伊索尔德》序曲第一主题

第一主题（渴望主题）





② 有关“瓦格纳和弦”的种种解释：乐曲开头第 2 小节的 $^{\sharp 5}$D Ⅶ$_2$ 为“瓦格纳和弦”[①]，它是建立在Ⅶ上构成的属组变和弦（具有升Ⅳ级音特征），因此，有时会被当作 DD 变和弦加以使用，[②]在等音转调中也会出现（见本曲的第五部分，第 83 小节）。

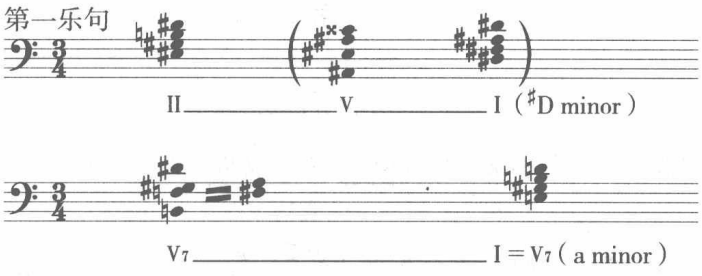
有关“瓦格纳和弦”，在 2001 版的《新格罗夫音乐与音乐家词典》之“和声”条目中有两种解释：一种是作为 ♯d 小调的Ⅱ$_7$ 和弦，但这种解释意义不大（因为谱面没有照这样的和声进行下去）。第二种，瓦格纳发现它可以被解释为 B 音上的属七和弦的转位。这个属七和弦可解释为降低五度音（♮F），并使用了导向七音的延留音（倚音）——六度音（♯G）。见以下谱例。

① 桑桐：《和声的理论与应用》，上海音乐出版社，1988 年，第 335 页。

② 斯波索宾等：《和声学教程》第 395 页，例 44–652，a 小调：$^{\flat 5}$DD$^4_3$（这个和弦包含一个倚音）。

例 21-571

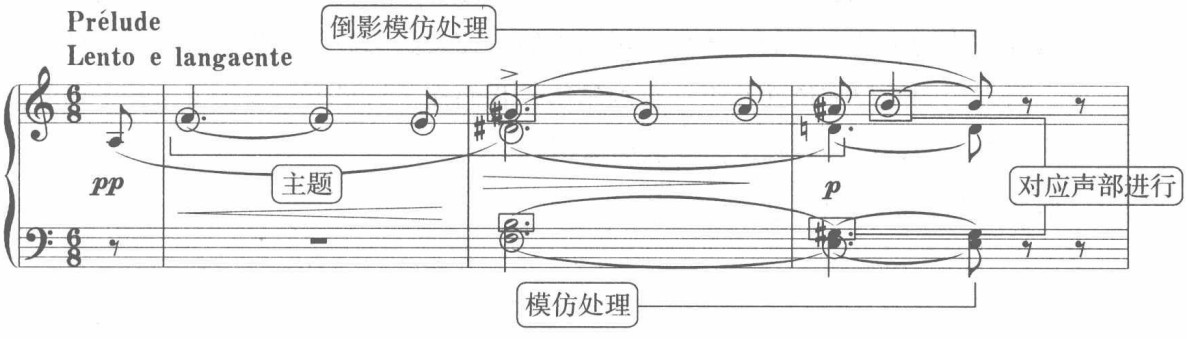
谱例选自2001年版《新格罗夫音乐与音乐家辞典》之和声条目



③ 声部之间的线性运动与对位处理：前 3 小节作为第一主题（渴望主题）的主导动机模式，具有以下方面特征：第 2—3 小节女高音声部的半音上行是第 1—3 小节女中音声部的半音下行（痛苦音调）的倒影处理（轴心为♯F—G 之间）；男低音声部第 2—3 小节的 F—E 是女中音声部第 1 小节的模仿；男高音声部的 B—♯G 是女高音声部的开始音及最后一个音的对应声部进行（逆行）。

例 21-572

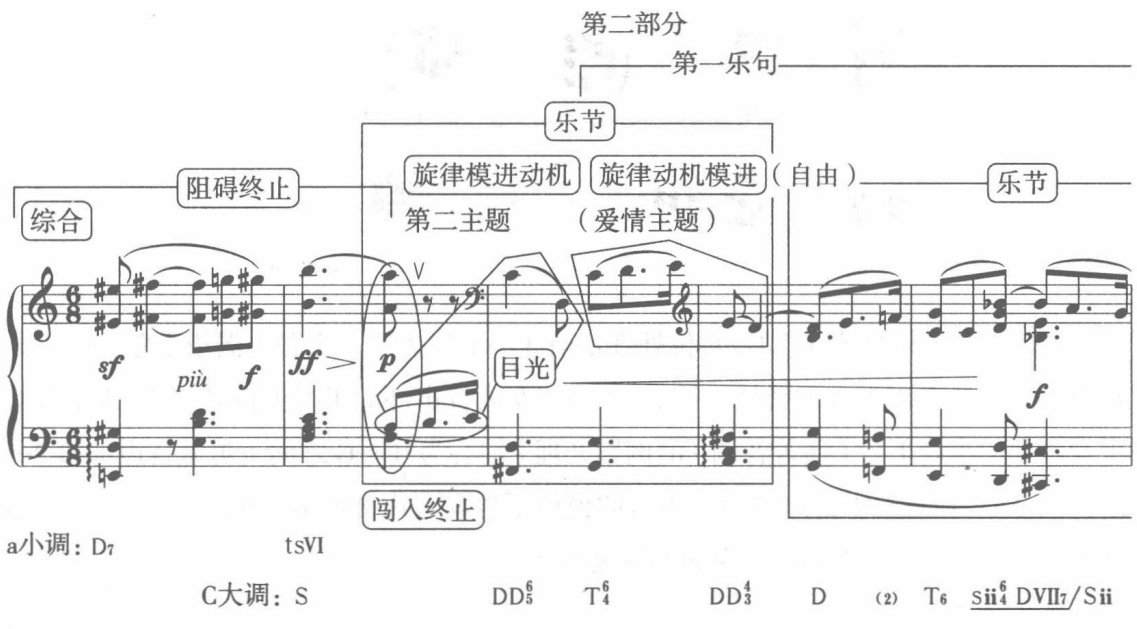
瓦格纳《特里斯坦与伊索尔德》序曲开头



④ 闯入终止与无终旋律："闯入终止"（浸入或叠入终止）这种现象必定出现在多声部音乐中（单声部无法做到）。其作用是将前段的尾音与后段的始音结成一体，起到段落之间的衔接紧凑的作用。

例 21–573

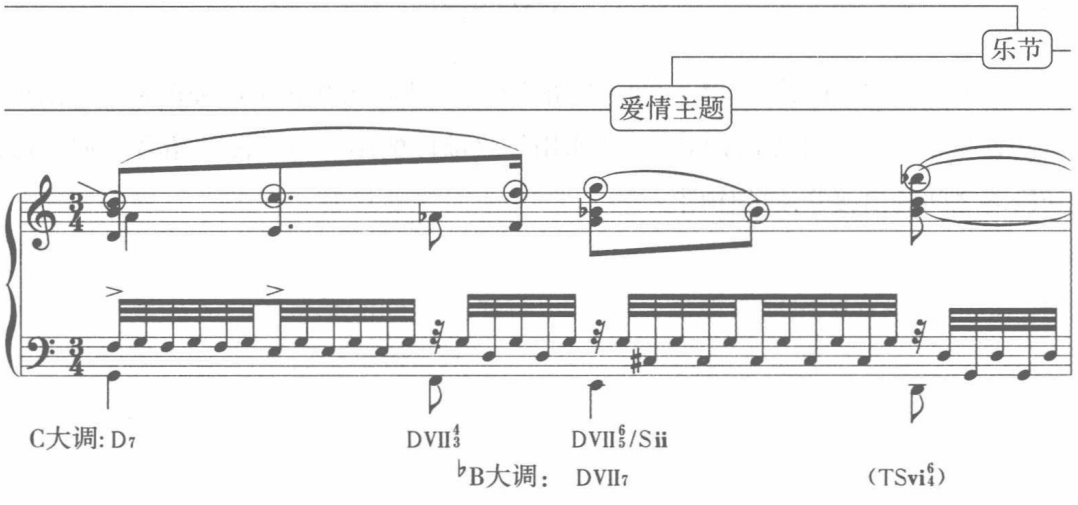
瓦格纳《特里斯坦与伊索尔德》序曲第二部分

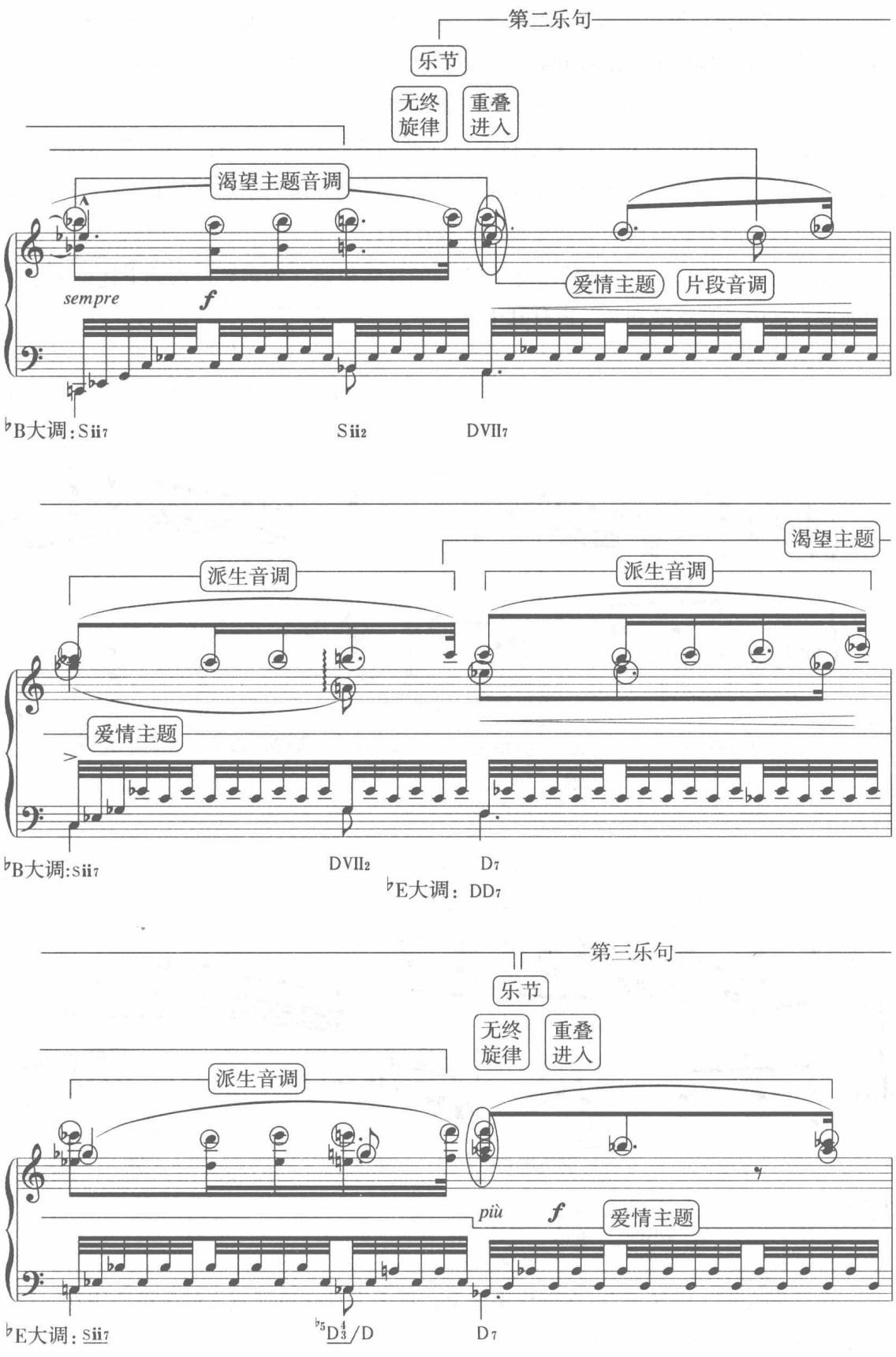


“无终旋律”即旋律避免传统声乐那种完整的主导性线条，而是将声乐旋律作为一个声部完全融进管弦乐的织体里，声乐与器乐线条此起彼伏，从而避免明确的段落终止，清晰的调性仅安排在整个一幕的结尾。我们在《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲的许多段落之间都可以看到上述手法的运用。

例 21–574

瓦格纳《特里斯坦与伊索尔德》序曲第三部分



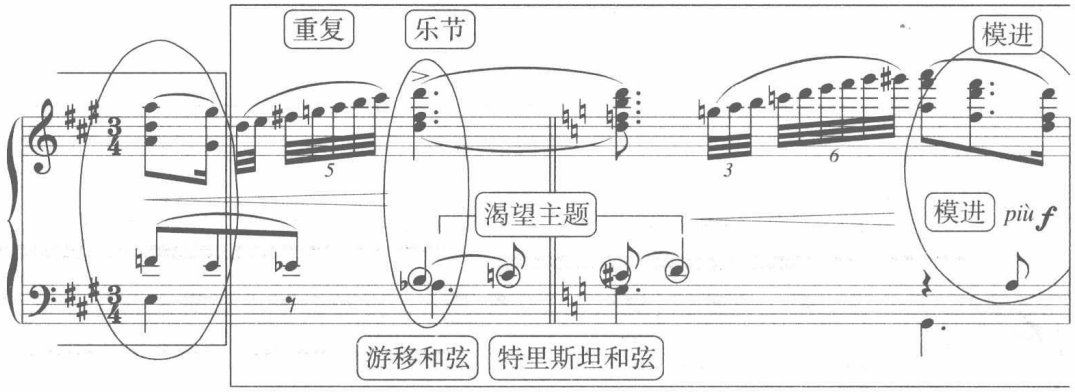

第二乐句
乐节
无终旋律
重叠进入
渴望主题音调
sempre
f
爱情主题
片段音调
♭B大调：Sii7
Sii2
DVII7
渴望主题
派生音调
派生音调
爱情主题
♭B大调：sii7
DVII2
D7
♭E大调：DD7
第三乐句
乐节
无终旋律
重叠进入
派生音调
più
f
爱情主题
♭E大调：sii7
♭5D4/3/D
D7

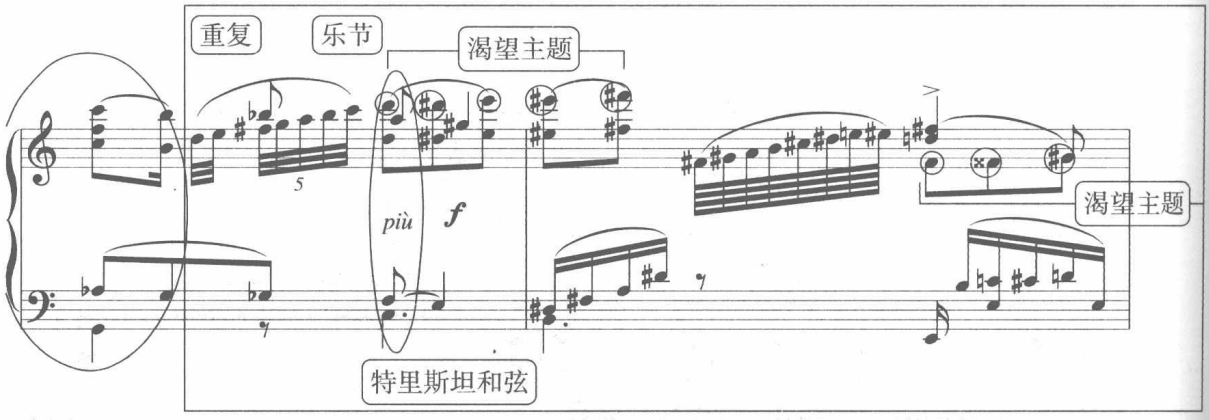
⑤游移和弦与等音转调：在传统和声中，不能明确地表明调性的，或具有多重意义的某些和弦结构称为“游移和弦”。“游移和弦”一词的提法来自勋伯格。在其《和声的结构功能》一书中，将含有等音变换可能的和弦称之为“游移和弦”。例如减七和弦、增三和弦等。从现象上看，许多来自平行交替的交替和弦也会有“等音”变换现象。由于范围较大，本章与传统和声书上的讲法有些区别，所列举的游移和弦（等音变换和弦）应包含所有能够作为等音变换的和弦在内。

我们在《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲的许多段落之间都可以看到上述这种手法的处理，其中“瓦格纳和弦”也是其中之一。

例 21–575

瓦格纳《特里斯坦与伊索尔德》序曲第三部分

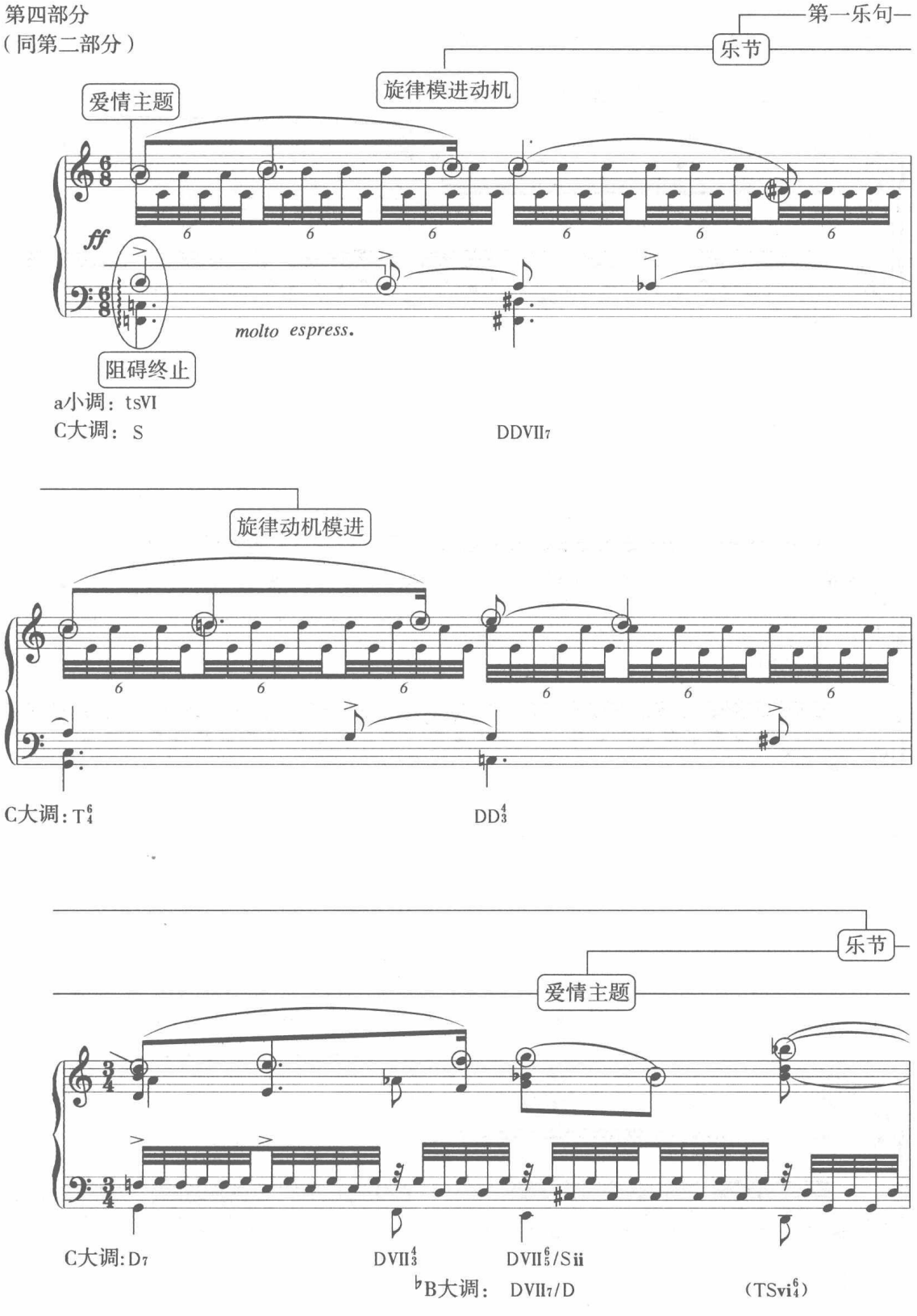


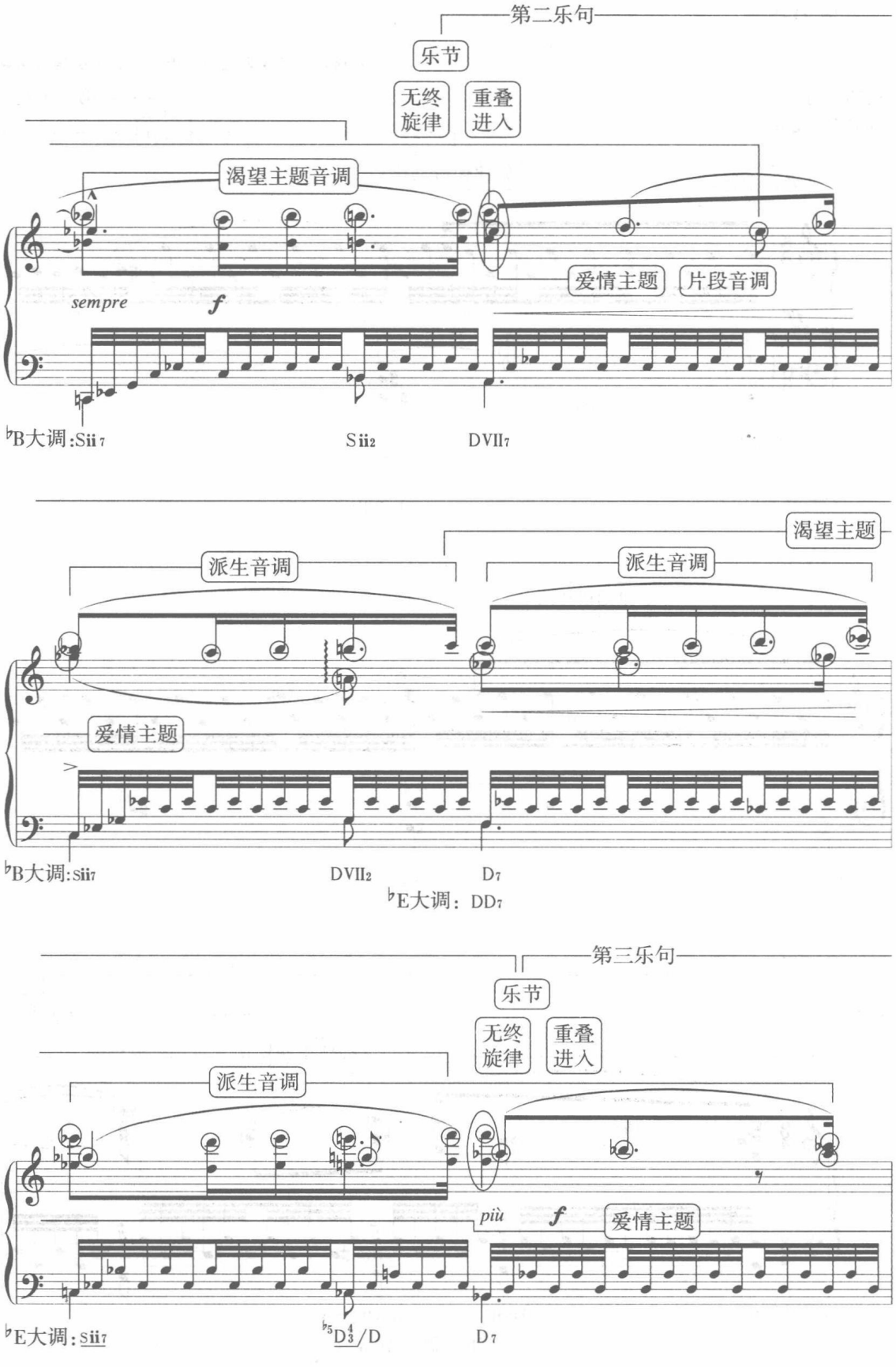


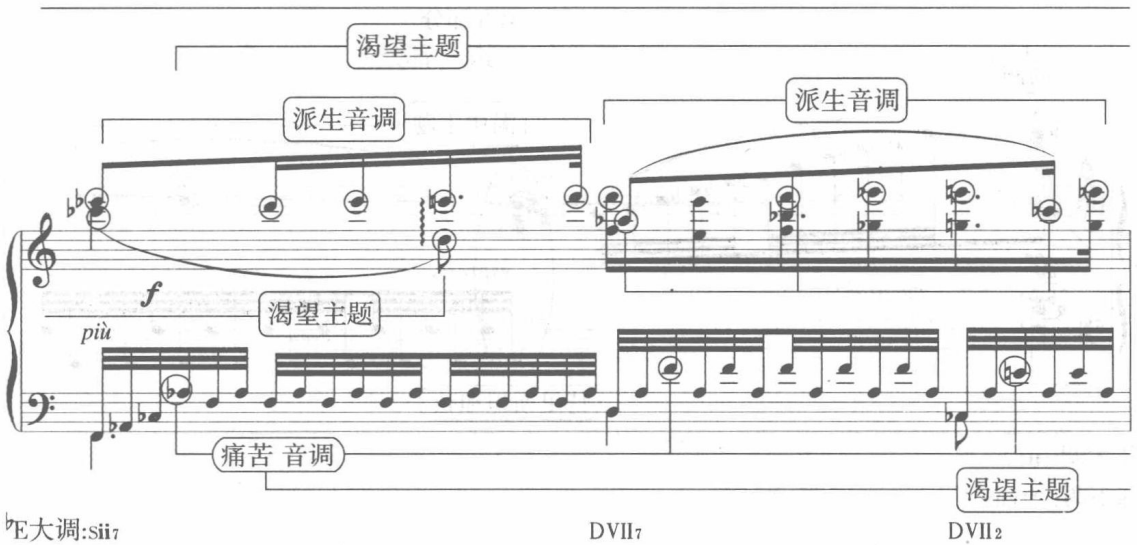
⑥主题交织、情绪复杂：在创作手法上，将多个具有象征意义的主题交织在一起，形成各种错综复杂的音乐情绪线索。

例 21-576

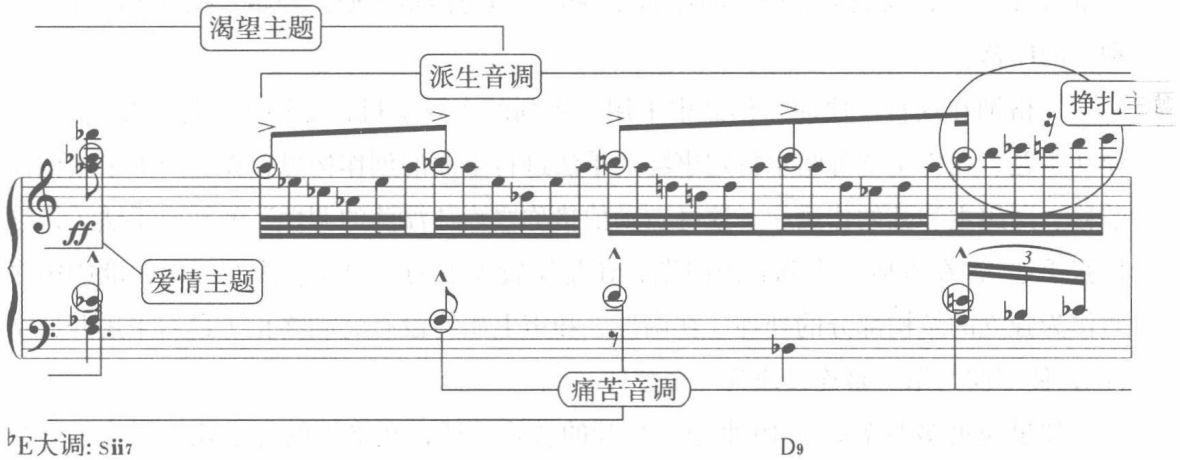
瓦格纳《特里斯坦与伊索尔德》序曲第四部分



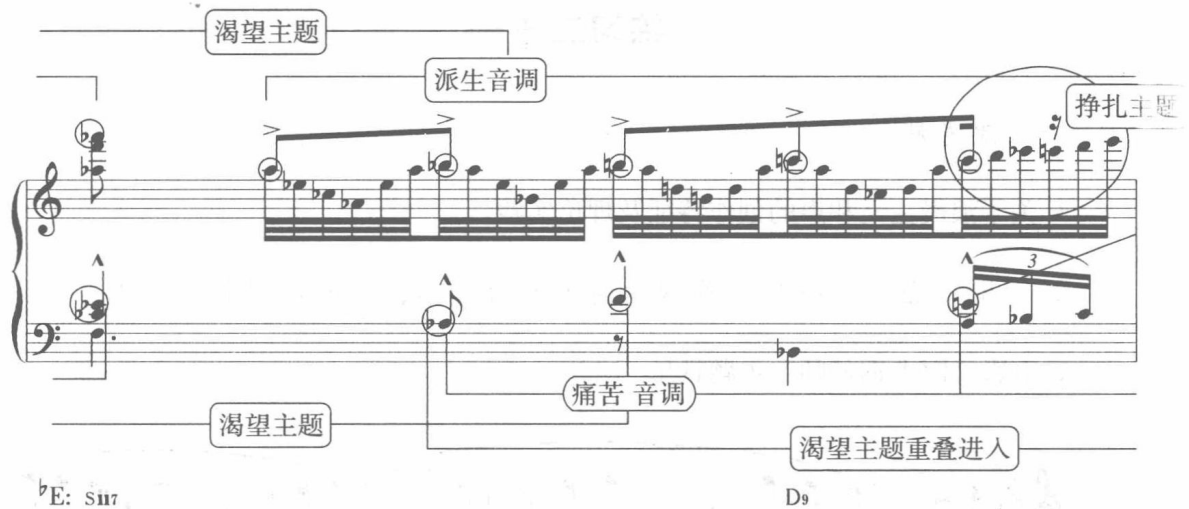

第二乐句
乐节
无终旋律
重叠进入
渴望主题音调
爱情主题
片段音调
sempre
f
♭B大调:Sii7
Sii2
DVII7
渴望主题
派生音调
派生音调
爱情主题
♭B大调:Sii7
DVII2
D7
♭E大调: DD7
第三乐句
乐节
无终旋律
重叠进入
派生音调
più
f
爱情主题
♭E大调:Sii7
♭5D43/D
D7



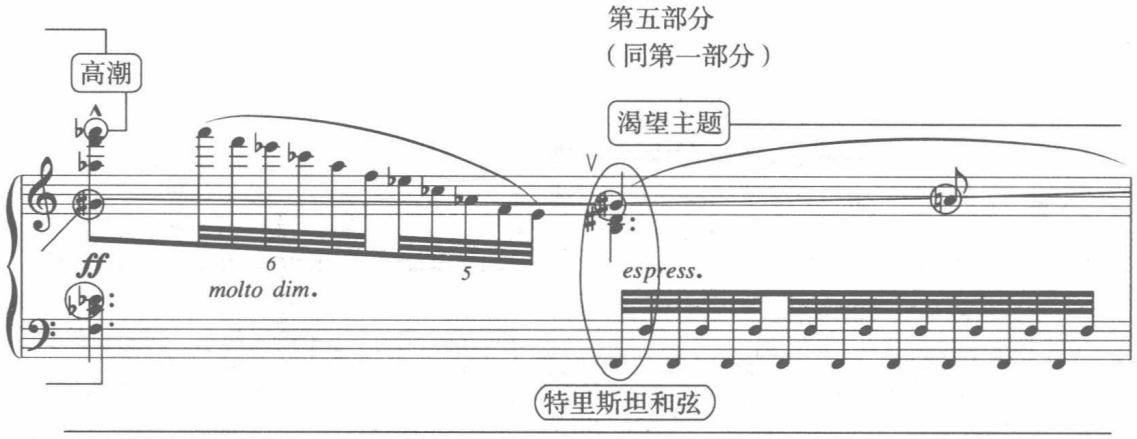
♭E大调:sii7　　DVII7　　DVII2



♭E大调: sii7　　D9



♭E: sii7　　D9



♭E大调:SII7

a小调:♯5DVII2

西方传统音乐从17世纪开始，经过18、19世纪，达到了前所未有的高度。到了19世纪下半叶，大致从瓦格纳的作品《特里斯坦与伊索尔德》开始，拉开了欧洲近代和声的序幕。

瓦格纳在这首（序曲）作品中采用一系列的主导动机，如渴望主题、爱情主题、挣扎主题、死亡主题等暗示特定事物的手法进行全曲的创作构思，在和声上采用调性游移、回避主和弦的作法——这种被勋伯格称之为“浮荡的调性”的和声手法（调性扩张手法），在古典大小调和声时期，还是比较少见的。同时它改变了以往歌剧中序曲作为独立的结构部分的处理，在调性、和声上始终没有完满终止（最后采用开放结构），使序曲与第一幕连接成为一个整体。

如果说贝多芬垄断了19世纪上半叶的音乐的话，瓦格纳的音乐几乎影响了整个19世纪后半叶的乐坛，被称为日耳曼民族的歌剧艺术奇才。

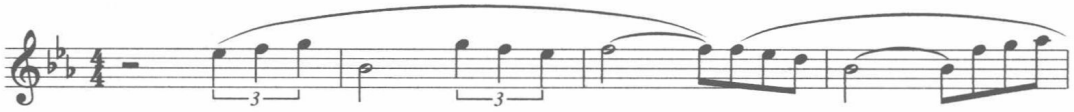
练习二十一

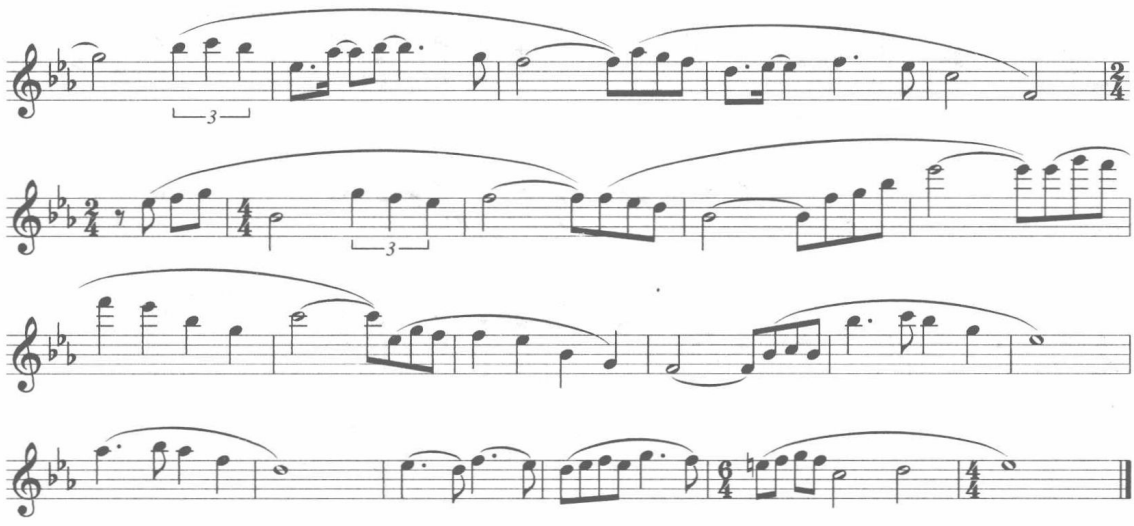
一、思考题

1. 关于浪漫主义和声的创作特征及理论实践。

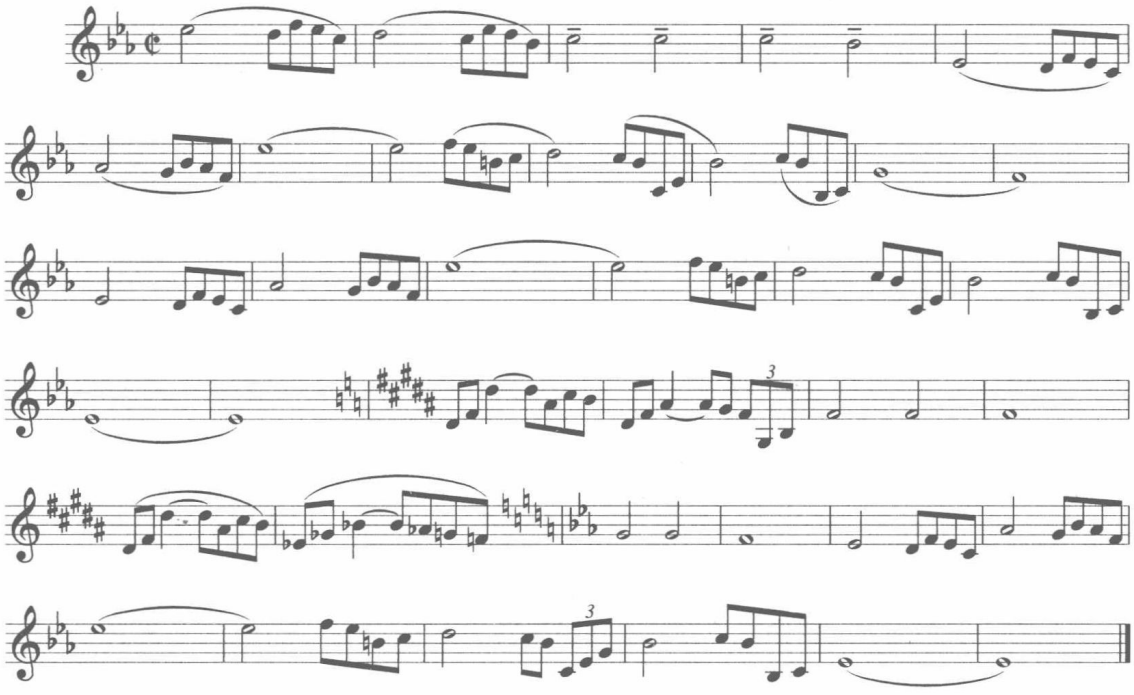
二、用下面旋律编写一首钢琴曲（流行风格，可参照原始录音）

1. 电影《海上钢琴师》主题音乐

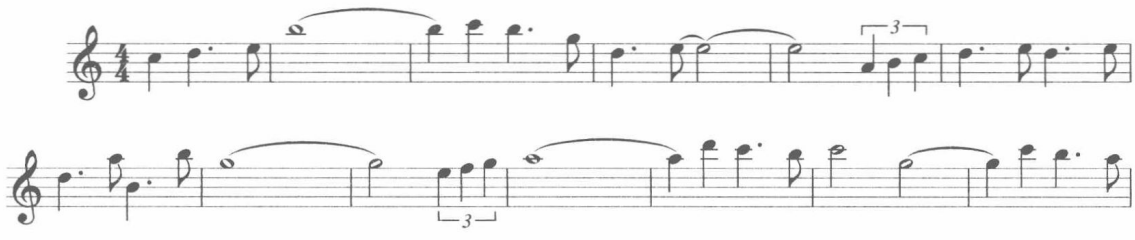


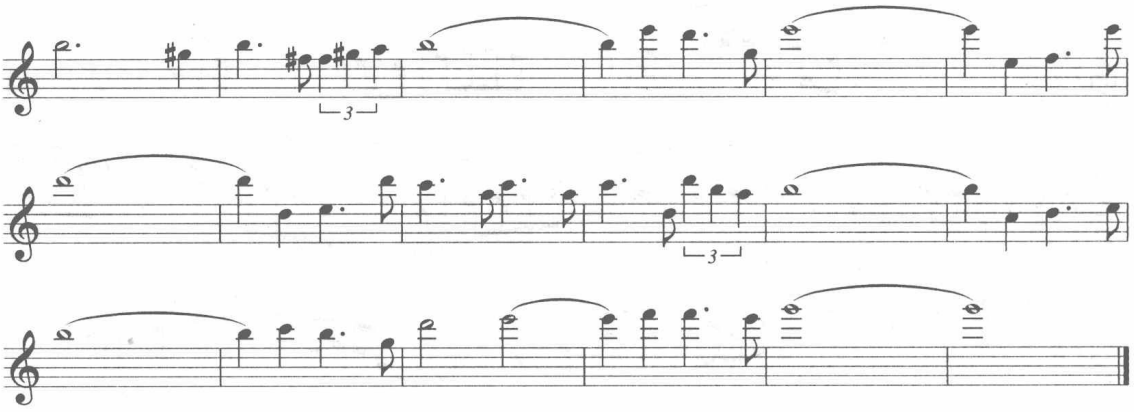


2. 凯恩《烟》（电影《直到永远》主题音乐）



3. 电影《时光倒流七十年》主题音乐





三、分　析

李斯特《♭D 大调音乐会练习曲三首》之三（“叹息”），说出其曲式结构、作品风格、织体类型、典型和声语汇等。

第二十二章
浪漫主义作曲家风格模拟写作与和声分析

一、风格模拟写作

“风格”指一个时代、一个民族、一个流派或一个人的文艺作品所表现的主要思想特点、艺术特点和创作个性。风格是音乐史学研究的首要任务和必要条件，也是和声教学中一项非常重要的内容。音乐风格的变化往往与时代的审美取向有一定的联系。形成音乐风格的因素很多，如美学基础、创作技法，具体涉及曲式结构、旋律、调性、和声、对位、音色、节奏及演奏法等方面。

（一）风格模拟写作要点

音乐中的风格模仿，如同绘画中的临摹，是学习创作过程中的必经之路。模仿也是一种审美取向的体现方式，好的模仿也同样体现出创作的艺术规律，如音乐的呈示、发展、再现等音乐结构规律，而不好的模仿就是没有审美取向，或模仿什么不像什么，这说明我们还没有掌握所模仿对象的创作风格特点。

1. 对模仿对象的作品进行全面综合性和声分析（风格分析）：

一首音乐作品的构成，是各种音乐基本表现手段综合的结果。因此，在风格模拟写作之前，首先在分析上要将这些作品的各种表现因素综合在一起，以和声为线索进行综合性分析。

① 要对音乐作品产生的时代背景、地域、民族、风格流派等做一定的了解。

② 要对音乐作品的内容、形象、基本情绪做一定的了解。

③ 对主题的音调、旋律特点做一定的分析。

④对音乐作品的结构、调性布局、织体类型及他们之间的相互配合情况做一定的分析。

⑤作者所采用的和声语言、和声技法，包括和声应用与音响色彩等做一定的研究等。

在一般的和声分析中，往往以音乐作品的片段谱例作为和声分析教学内容的掌握与练习的标准，这种孤立的解释某种和声技法的现象还不能算作是全面综合的分析。

综合性分析应“结合作品的整体结构、音乐内容、旋律音调、织体写法等诸方面因素，对和声现象（包括和声风格、和声序进、调性布局、和声的陈述发展手法等）进行全面的分析。通过分析可以从更高、更宽的层面上去了解和声的艺术魅力之所在”[①]，了解不同时期、不同作曲家作品的和声运用（共同点及区别），为下一步风格模拟写作做好必要的准备条件。

2. 风格模拟写作的练习方式：

①对所模仿对象作品的主题部分进行改编创作。如格里格（1843—1907），挪威民族乐派（晚期浪漫主义一个重要分支）作曲家。在北欧的民族乐派作曲家中，他是第一位具有世界意义的大师。其代表性作品《a小调钢琴协奏曲》第一乐章的副部主题充满了北欧浪漫主义风情，曲调略带忧伤，很容易使人联想起肖邦的典雅、抒情等，其所用装饰音很有特点（后面有举例）。

②采用模仿对象作品中的典型体裁形式及和声语汇进行模仿。本文所谈的风格模拟写作，是针对浪漫主义时期这个历史阶段而采取的相关和声语汇、织体类型、演奏形式及音乐体裁形式。在进行风格模拟写作时，采用模仿对象作品中的典型体裁形式与和声语汇进行模仿是一种简单有效的创作方式。如肖邦在演奏形式上多为钢琴独奏，在体裁形式上多采用前奏曲、玛祖卡等。

玛祖卡是肖邦的一个重要创作领域，[②]这些作品的风格非常精致，其速度和节奏与传统有所不同。肖邦的玛祖卡舞曲一般来讲包含了三种舞曲节奏特征。[③]

在肖邦的《玛祖卡舞曲》音乐创作中，没有我们常见的戏剧性、悲剧性处理，而是赋予了这一体裁更多的民间风格：简练的旋律、富于变化的节奏处理、在变化中增加了旋律跳跃感等。

③选用综合性风格进行模仿创作。第一种，对所模仿对象不局限在某一个人，而是带有一种综合性风格因素在里面。如李斯特—瓦格纳风格（后面有举例）。

---

① 刘春荣：《和声分析》，广东高等教育出版社，2003年。

② 肖邦为钢琴所写的玛祖卡舞曲现存有58首（生前一共出版了41首玛祖卡舞曲，加上在死后作为遗作整理出版的10首，总计51首。此外，还有7首没有编号）。

③ 三种舞曲节奏特点：玛祖卡节奏重音较自由，可以是三拍子中的任何一拍（在理论上），通常为第二拍（由于提琴手换弓在高点音所致）。奥别列克一词是“旋转”的意思，其重音通常安排在每两小节的第三拍上。库亚维亚克通常为两句乐段结构，其重音在第一句中为前两小节的第一拍、第三小节的第三拍、第四小节的第二拍上。

第二种，对所模仿对象不局限在某一个流派或某一个人，而是以区域性风格模仿因素为主，其所强调的是时代性、民族性。如浪漫主义时期的德国风格、法国风格、俄罗斯风格、西班牙风格等。

（二）浪漫主义风格模拟写作实例

1. 肖邦。前奏曲是一种音乐作品的体裁形式，最初是在宗教仪式上正式演奏管风琴乐曲之前即兴演奏的短曲（引子），15—16 世纪之初在清唱剧、康塔塔、歌剧等许多大型声乐、器乐作品之前的导奏，其长度大约在 10—20 小节之间。从作品文献来看，首先是巴赫在其《平均律钢琴曲集》中，以赋格曲的前面加上一首前奏曲的形式将其固定下来。真正使它独立存在的是肖邦在其前奏曲集（Op.28）中，以独立小品的形式出现在音乐作品中。

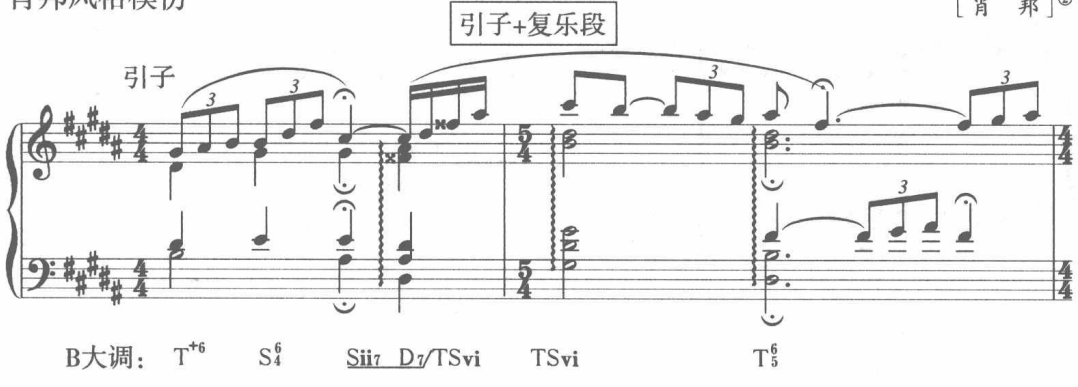
肖邦前奏曲承袭了巴赫《平均律钢琴曲集》以来的前奏曲创作体裁风格，即以不同调性命名，但有所创新。如：在调性顺序安排上不是按同主音关系大小调（如 C 大调与 c 小调）为一组然后半音关系向上，而是以平行关系的大小调为一组（如 C 大调与 a 小调），然后按升号方向依次移动，如 G 大调与 e 小调、D 大调与 b 小调等共十二组。

以后这种形式成为许多作曲家所钟爱的一种创作形式，如拉赫玛尼诺夫、德彪西、肖斯塔科维奇、谢德林等都曾以 24 首前奏曲为一套的形式创作了许多著名的音乐作品。

和声前奏曲是一种主要从和声思维的角度对这种小型曲式结构进行创作的一种尝试。它通常以变奏的形式出现，因此在有些和声书上是以和声变奏曲的形式加以论述的。[①] 它包括许多和声方面的知识，如和声转调的运用、和弦外音的运用、和声声部之间的对位化处理等等。对于创作者来说，它是各种小型曲式结构作品的写作训练内容之一。

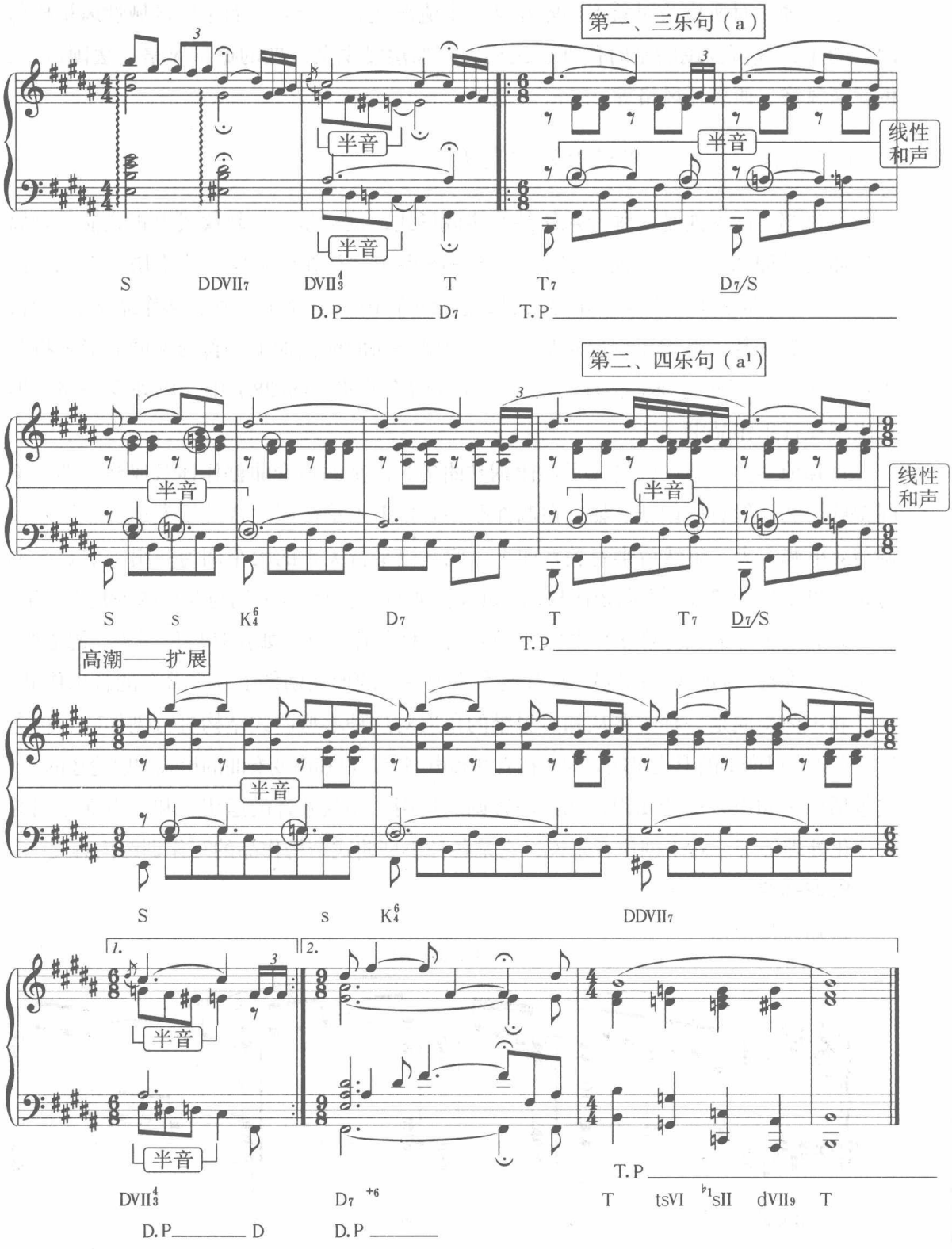
例 22-577

肖邦风格模仿　　［肖　邦］[②]



① 玛克西莫夫著，孙静云译：《钢琴和声学教程》（三），音乐出版社出版，1956 年。

② 谱例中（这里的，以及此后的）用方框括号括起来的作曲家姓名，表示风格或使用该作曲家风格创作的，或是在不同程度上或多或少地引用他的音乐，或两者兼而有之。



这首乐曲的旋律非常简单，主要是模仿肖邦第十七首前奏曲（“她说爱我”）的旋律音调，如果非要加上一个标题的话，那就是——“真情告白”。

从曲式结构的角度来看，这首乐曲为引子＋复乐段结构。

从和声分析的角度来看，在调性布局上很普通，没有转调。引子及复乐段均在B大调上。前段上句落D，下句还是D。后段上句落D，下句落T，形成呼应关系。每句的内部和声变化主要依靠线性和声，基本上以半音进行为主。

乐曲一开始（引子），是一种略带有自由节奏处理的即兴段落，织体主要采用琶音式的分解和弦，随着音调的起伏，在半音下行处理的基础上形成属准备。

主题是一种叙述性旋律音调，而且进行多次重复（共四次），下面配有典型的肖邦式分解和弦，旋律始终在主与下属和弦之间进行。前段的第一乐句半终止在第9小节，第二乐句在第15小节，后段重复前段，只是在最后一个和弦上稍加改变，形成复乐段结构。

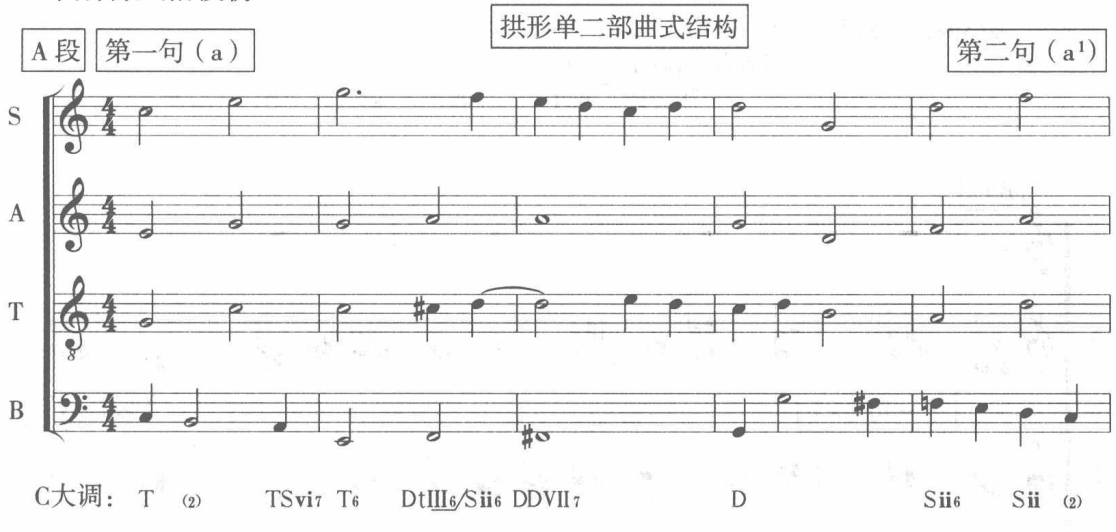
肖邦前奏曲音乐特征归纳如下：体裁的创新性和结构的完整性、乐思的凝练与曲式的微型化、织体的多样化和性格的多样化、和声的质朴性及调性的单一性。

总之，作为浪漫主义时期最有代表性的作曲家，他表现出与众不同的音乐特征。肖邦一生致力于钢琴作品的音乐创作，对后来的音乐影响功不可没，特别是对20世纪流行音乐的影响很大，以至于我们从今天的角度看克莱德曼、马克西姆、保尔·莫利亚等人，或多或少都沿袭了肖邦的浪漫主义风格。

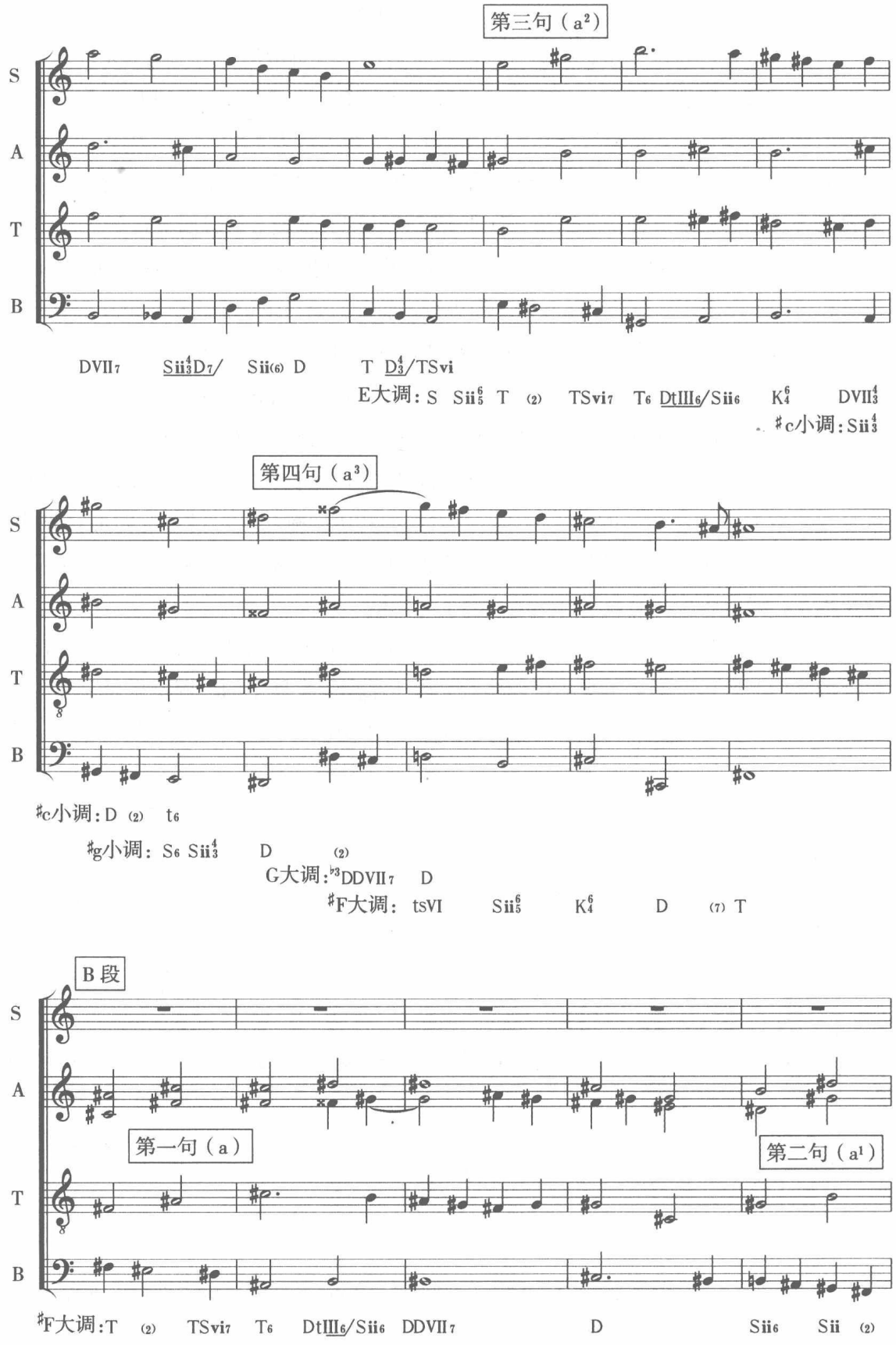
2. 李斯特。浪漫主义时期最伟大的两个作曲家，首推李斯特与肖邦。李斯特在音乐上主张标题音乐，创造了交响诗的体裁。由于采用了发展了的“固定乐思”和主题变形的构思，在标题音乐的历史上起着极为重要的作用。

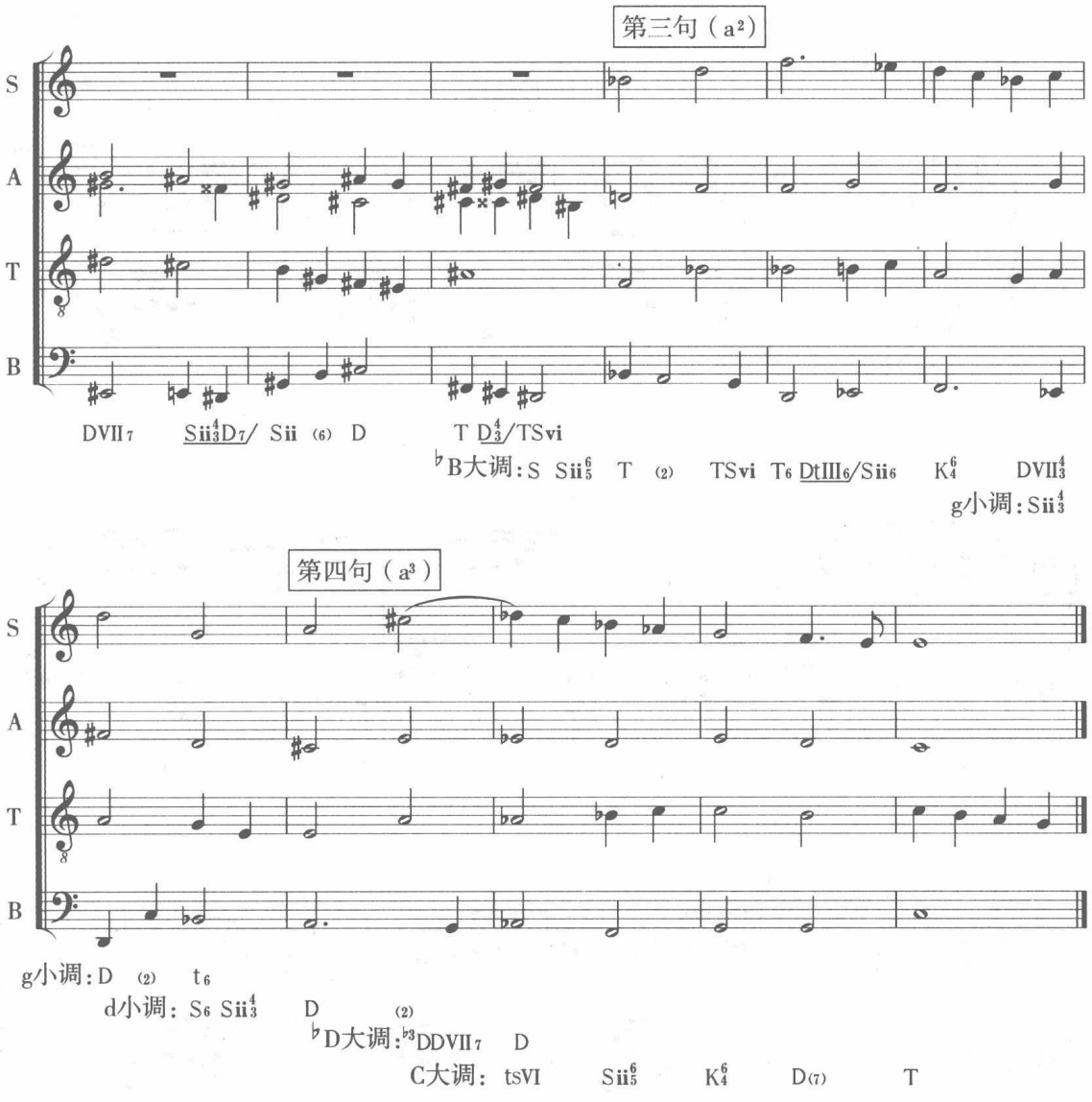
例22–578

李斯特风格模仿　　［李斯特—瓦格纳］[1]



① 该例的旋律动机来自〔苏〕霍洛波夫著，罗秉康、高燕生译：《和声学教程》，人民音乐出版社，2008年，第59页。李斯特－瓦格纳表明是一种综合风格。


第三句（a²）
S
A
T
B
DVII7 SiiD7/ Sii(6) D T D/TSvi
E大调：S Sii T (2) TSvi7 T6 DtIII6/Sii6 K DVII
♯c小调：Sii
第四句（a³）
S
A
T
B
♯c小调：D (2) t6
♯g小调：S6 Sii D (2)
G大调：♭3DDVII7 D
♯F大调：tsVI Sii K D (7) T
B段
S
A
第一句（a）
第二句（a¹）
T
B
♯F大调：T (2) TSvi7 T6 DtIII6/Sii6 DDVII7 D Sii6 Sii (2)

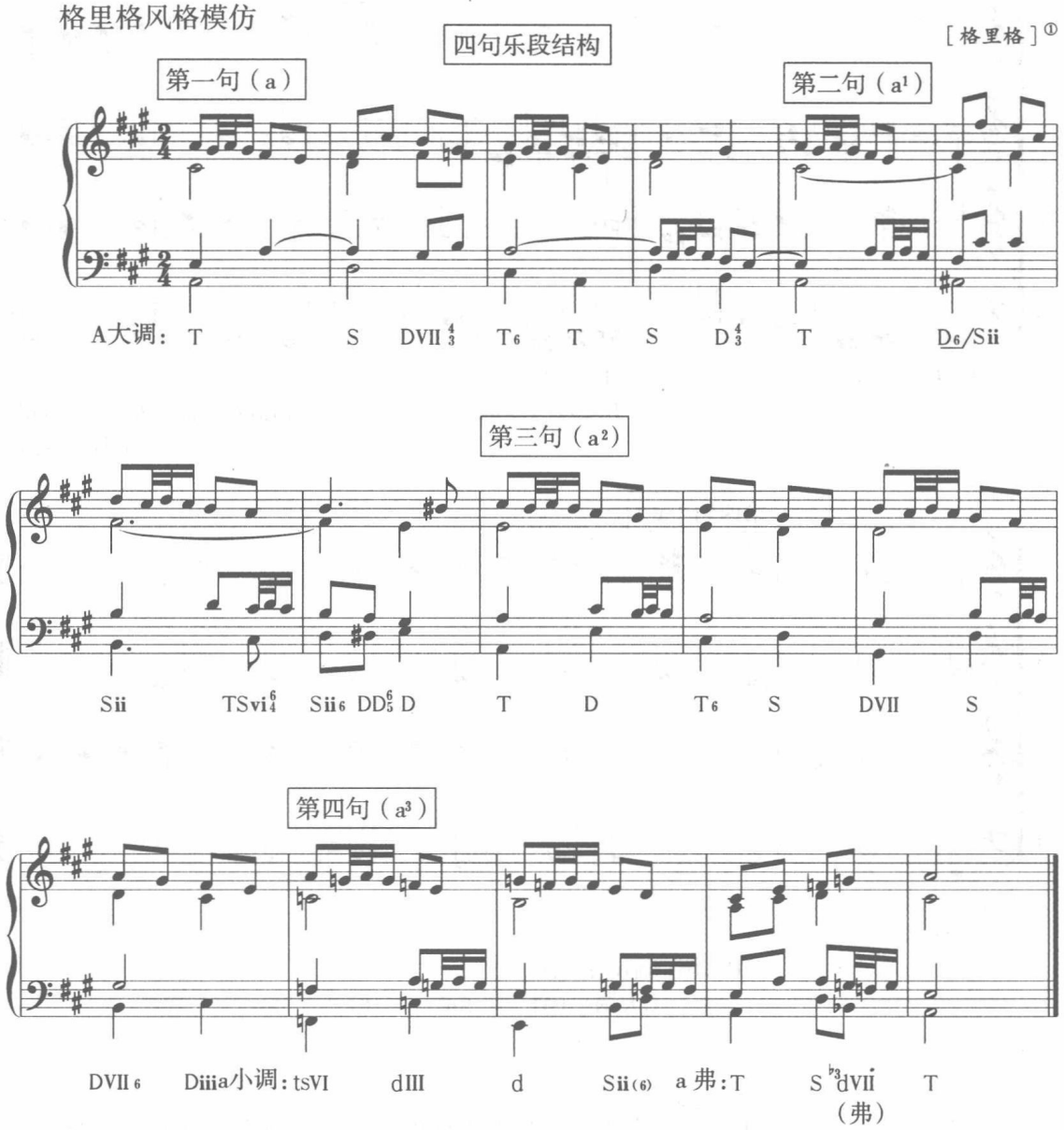


在上例中，我们可以看到在传统调性和声方面的大胆使用现象（类似李斯特—瓦格纳风格特征），如采用增三和弦（Dt Ⅲ$_6$ / S ii）、副下属和弦、等音和弦、半音音阶自由运用、三全音关系转调等。此外，在李斯特其他作品中，还大量采用了减七和弦（交响诗《前奏曲》展开部片段）、八声音阶（音乐会练习曲《叹息》Coda）、双三和弦、五声性音型以及协和与不协和的关系的淡化处理等。

3. 格里格。格里格把自己民族民间的精粹与西欧高度发展的专业作曲技巧结合起来，创造出既有民族性又有国际性的新时代的挪威民族音乐。他的作品深刻体现了挪威的民族精神，这些作品富有浓郁的民族风格，又丝毫没有地方风格的局限性。

例 22–579

格里格风格模仿



上例是模仿格里格《a 小调钢琴协奏曲》第一乐章副部主题旋律音调片段。在和声配置上（在一个乐段的四句结构中），它与古典主义时期和声不同的是，这里强调了调式变化，如从 A 大调到 a 小调再到 a 弗里几亚等不同调式交替处理，我们可以看到格里格的调式和声运用特点。

格里格在和声运用上是具有一定创新精神的，具体表现为：

① 继承了古典传统的（T—D—S—T）调性布局规律，同时结合奏鸣原则中的调

① 该例的旋律声部来自施万春所出的和声习题。

性服从手法，将整个作品的结构设计得很紧凑。

② 用半减七和弦（D Ⅶ$_7$ 或 s ⅱ$_7$）连锁替代大小七（D_7）连锁。

③ 采用小二度关系的（D_7）连锁替代四五度关系的（D_7）连锁。

④ 调式复合。在旋律与和声的处理上，如采用 C 大调的和声与 a 小调的旋律相结合的手法形成调式复合现象。

⑤ 采用大量的意外进行手法。如各种连锁式进行（D Ⅶ$_7$ 或 s ⅱ$_7$）、再现段的阻碍终止处理（D_7—D_3^4 / S）、等音变换的小二度关系的（D_7）连锁、三度关系的调性布局等。

⑥ 高叠和弦的运用。展开段在属持续音的基础上，采用了一系列的高叠和弦，这里的用法为印象主义和声起了一定的开创作用。

⑦ 极音对置。如 D_7—$^{\flat 1}$s Ⅱ$_6$—D_7 这样的进行。

以上特征在钢琴抒情小品《夜曲》（Op.54，No.4）有充分体现，由于篇幅所限这里就不列举了。

二、福雷管弦乐组曲《佩利亚斯与梅丽桑德》“西西里舞曲”音乐分析

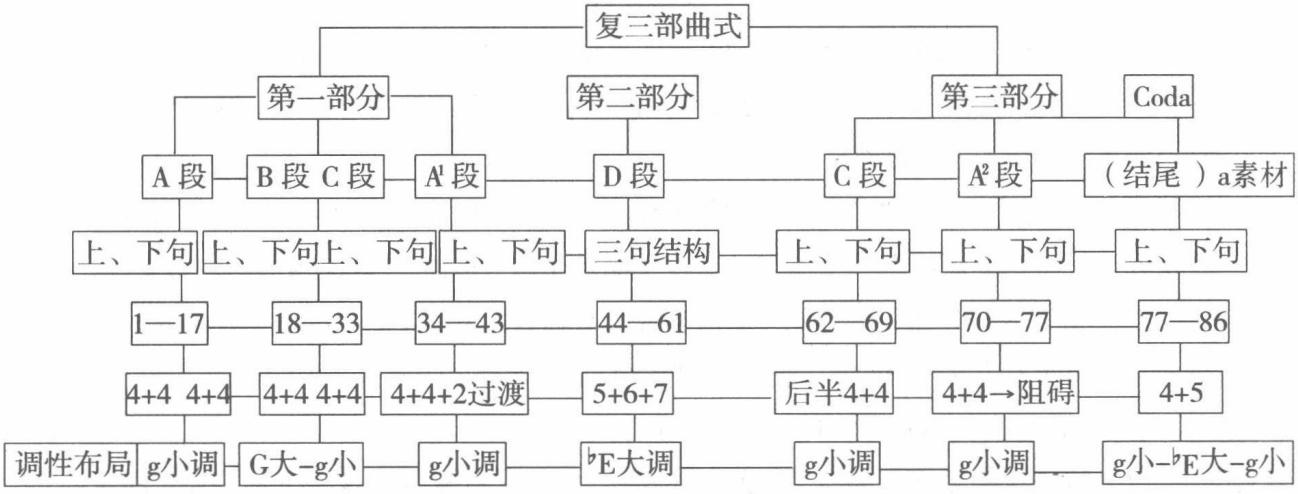
（一）概　述

福雷 (1845—1924) 是 19 世纪下半叶至 20 世纪初在欧洲音乐史上具有一定影响的法国作曲家、管风琴演奏家。福雷一生写过作品无数，其创作风格喜欢用中古调式音阶，远关系转调等，其作品风格总体上来讲，是建立在传统音乐的基础上加以创新的。但不同于传统浪漫主义音乐中情感宣泄的表现特点，他的音乐是宁静、平和、幽远的。与德彪西相同的是两人都喜欢用高叠和弦、调式和声语言，但使用方法不一样。福雷使用了较多的和弦外音，功能序进逻辑与传统和声上有直接的联系（总体上为继承大于创新）。德彪西则正相反，使用了较多的近现代和声手法，如采用平行进行、高叠和弦、附加音和弦、非三度叠置和弦以及远关系调性对置、双调性及各种人工音阶的使用等（当然有些手法福雷也使用，总体上为创新大于继承）。

（二）管弦乐组曲《佩利亚斯与梅丽桑德》“西西里舞曲”音乐分析

1. 音乐结构。“西西里舞曲”采用复三部曲式结构写成。第一部分（首部）为再现单三部曲式。第二部分（中部）为上下句结构的乐段。第三部分（再现部）为省略再现形式（单二部曲式）。

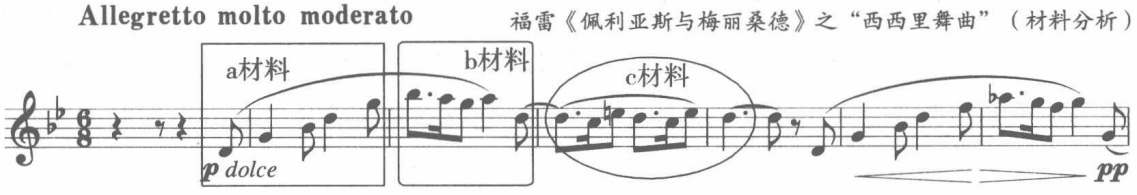
图式分析：



乐曲为复三部曲式（三个部分）+Coda，每个部分的规模都很方整。在创作手法上采用单一主题展开式发展。

2. 旋律材料。主题材料因素有三个：a. 材料为上行的分解和弦音调。b. 材料为附点节奏的下行二度级进音调与五度下行跳进音调。c. 材料为附点节奏呈上下辅助形态的回环音调。

例 22-580



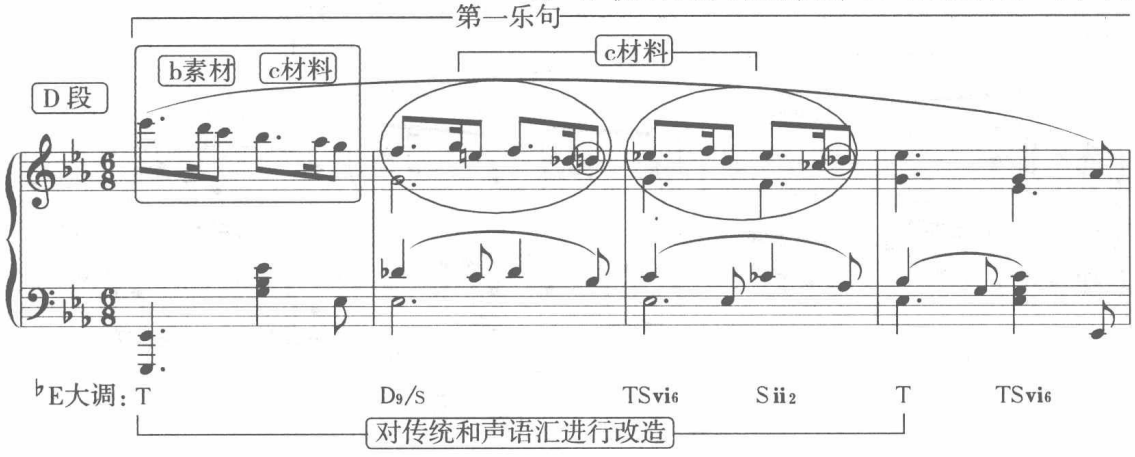
3. 伴奏织体。该作品的伴奏织体为上行分解和弦式音调，在 $\frac{6}{8}$ 拍抒情曲调的映衬下，仿佛小船荡漾在西西里水域之中。船歌是福雷钢琴创作的核心，共创作十三首。他的船歌宁静、明澈，旋律起伏，富有表情。

4. 和声分析：

① 对传统和声语汇进行改造（通过意外进行）。

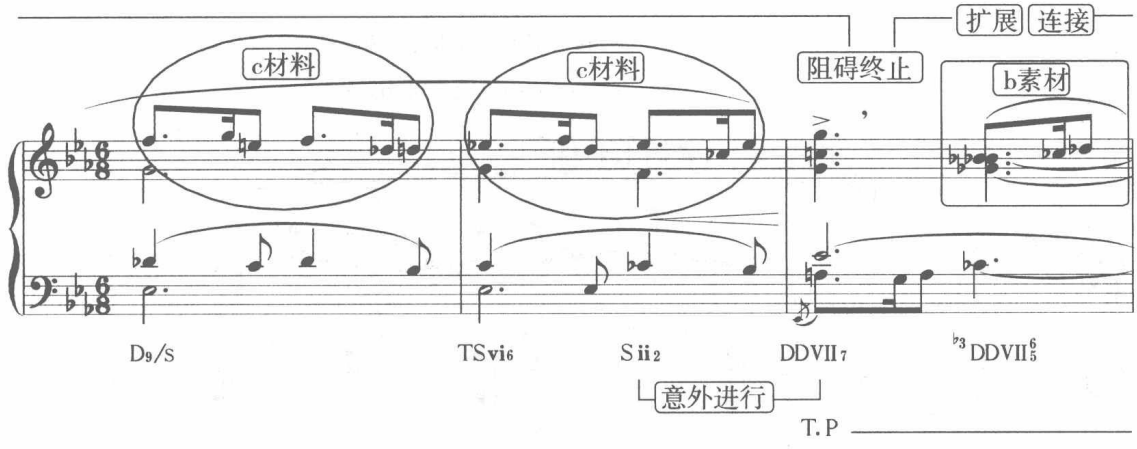
例 22-581

福　雷《佩利亚斯与梅丽桑德》之“西西里舞曲”（中部）



例 22-582

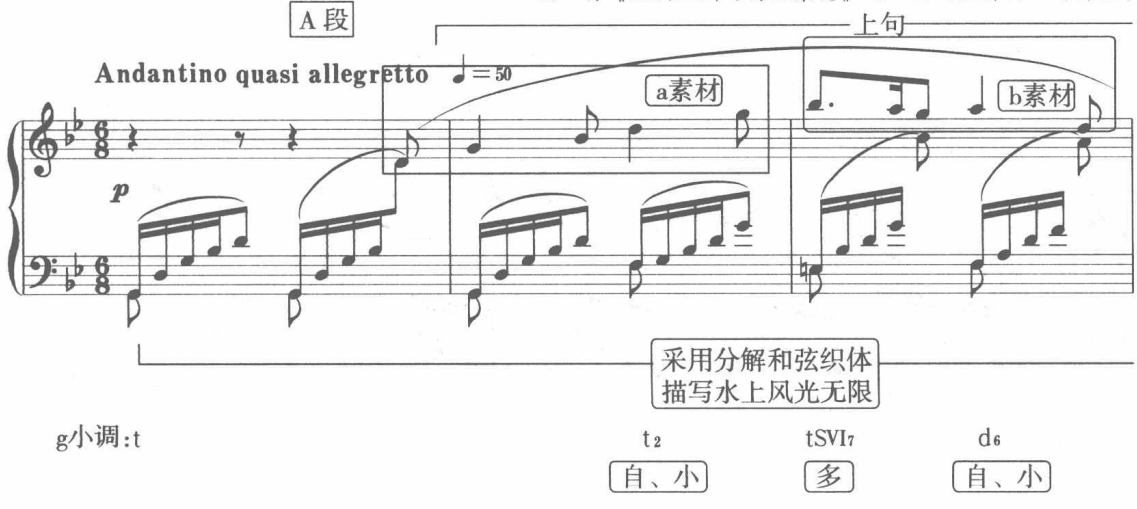
福　雷《佩利亚斯与梅丽桑德》之“西西里舞曲”（再现前）



② 各种调式交替（包括中古调式、大小调式、同主音交替、平行交替等）。

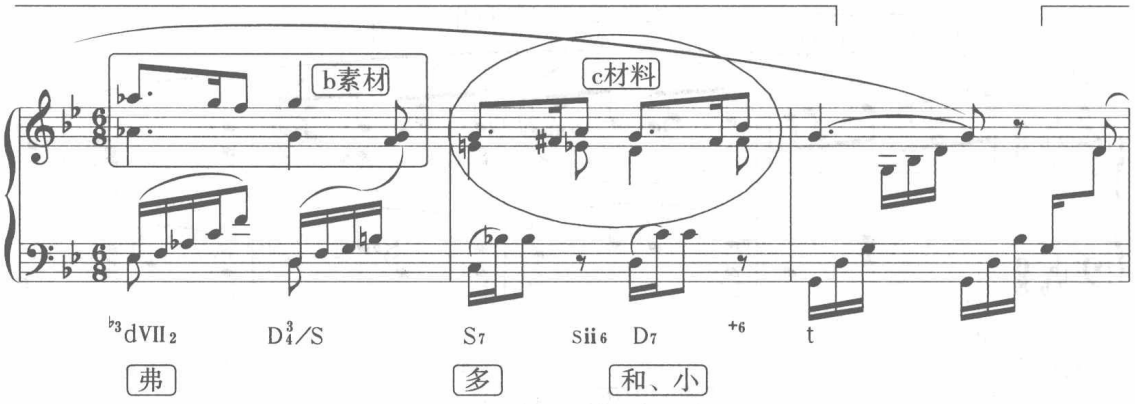
例 22-583

福　雷《佩利亚斯与梅丽桑德》之“西西里舞曲”（开头）



例 22-584

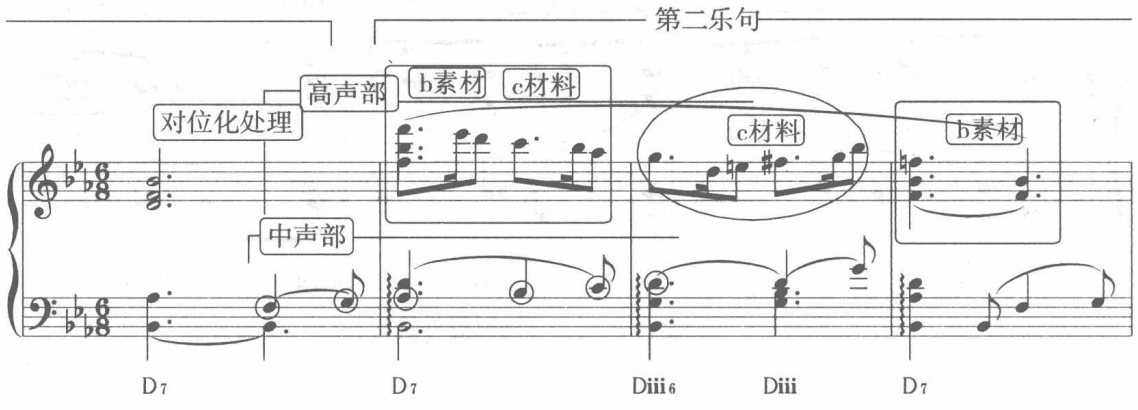
福　雷《佩利亚斯与梅丽桑德》之“西西里舞曲”（下句）



③ 多声部复调思维处理。

例 22-585

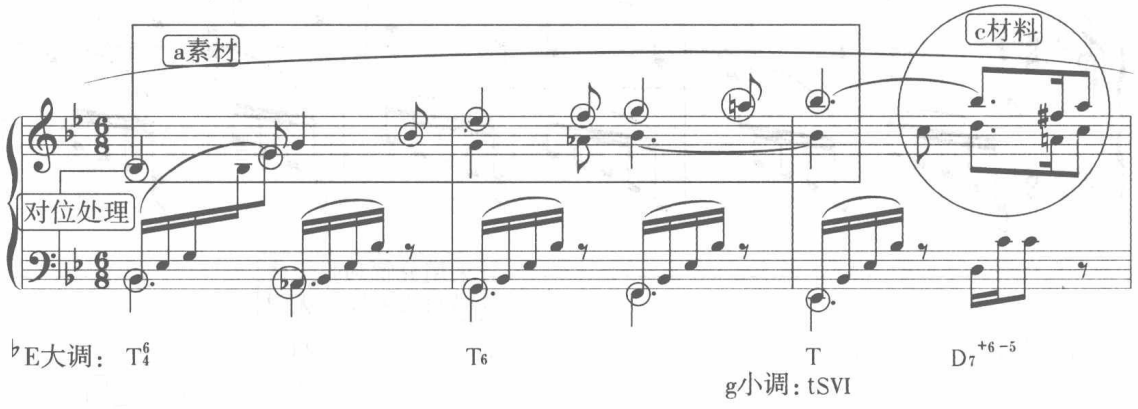
福　雷《佩利亚斯与梅丽桑德》之“西西里舞曲”（中部）



上例中声部（大提琴）与高声部的对位化处理。

例 22-586

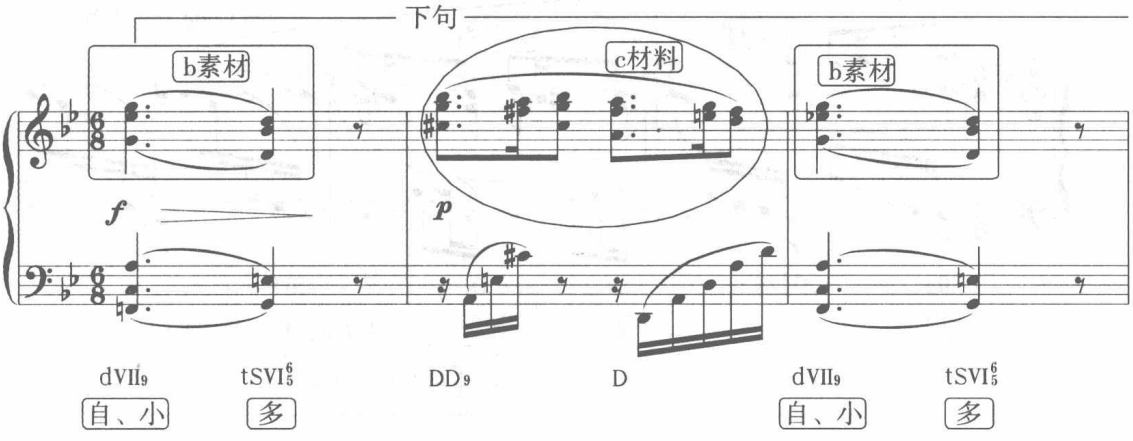
福　雷《佩利亚斯与梅丽桑德》之“西西里舞曲”（结尾）



④ 高叠和弦。

例 22-587

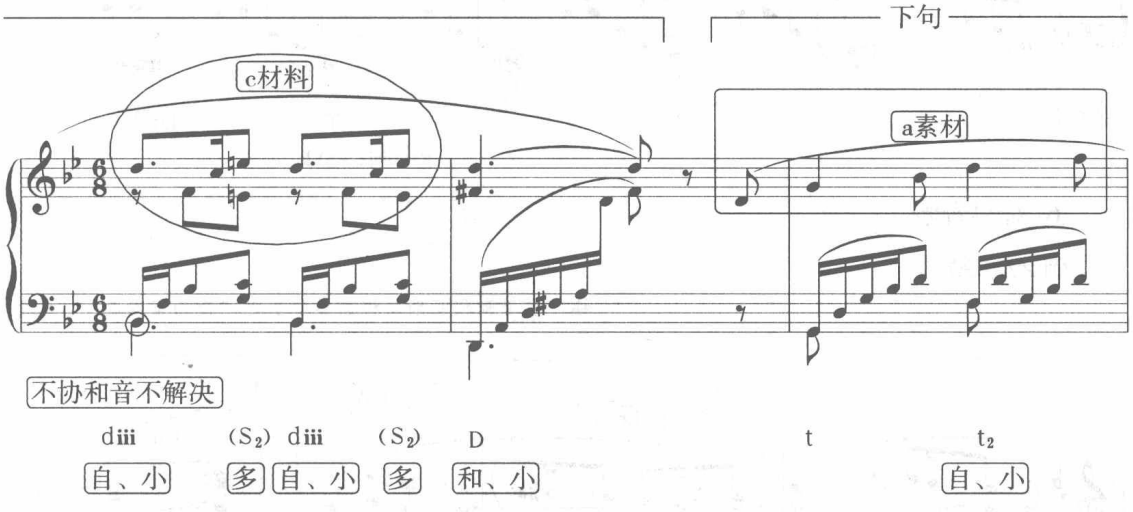
福　雷《佩利亚斯与梅丽桑德》之“西西里舞曲”（C段）



⑤ 不协和音有时不解决。

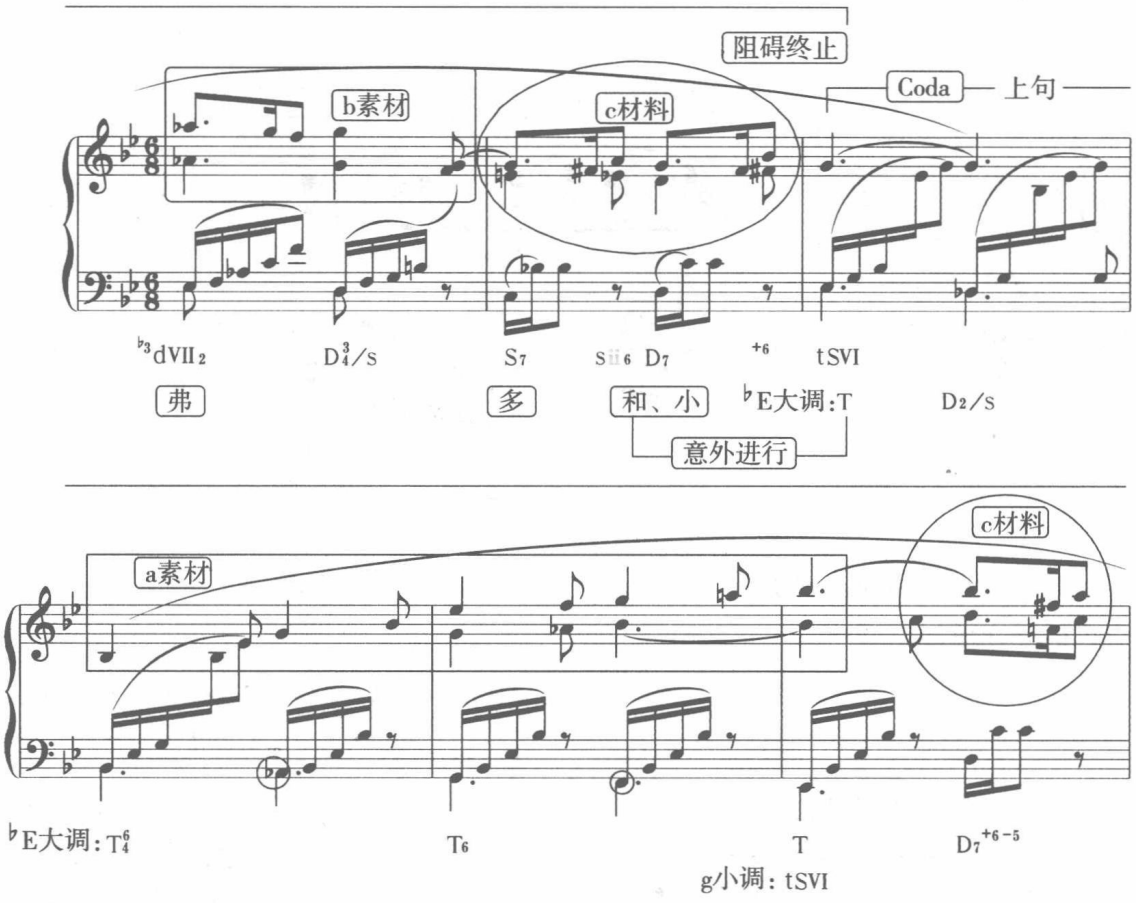
例 22-588

福　雷《佩利亚斯与梅丽桑德》之“西西里舞曲”（上句）



例 22-589

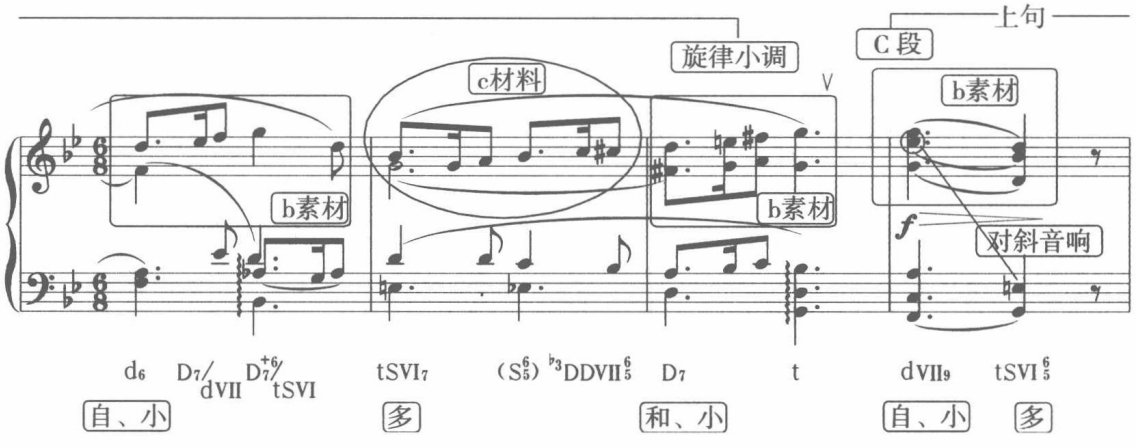
福　雷《佩利亚斯与梅丽桑德》之“西西里舞曲”（Coda-阻碍终止）



⑥ 对斜音响。

例 22-590

福　雷《佩利亚斯与梅丽桑德》之“西西里舞曲”（C段）



福雷的室内乐作品是非常精致的，其作品风格属于浪漫主义时期的典型风格特征。虽然福雷的音乐还没有到拉威尔那种“瑞士钟表匠一般”精准无误的夸张地步，但是

巧妙、精致、洗炼，这些词用来形容他的钢琴曲和室内乐，绝对恰如其分。作为一位法国作曲家，福雷的名字可能被越来越多的人认识。

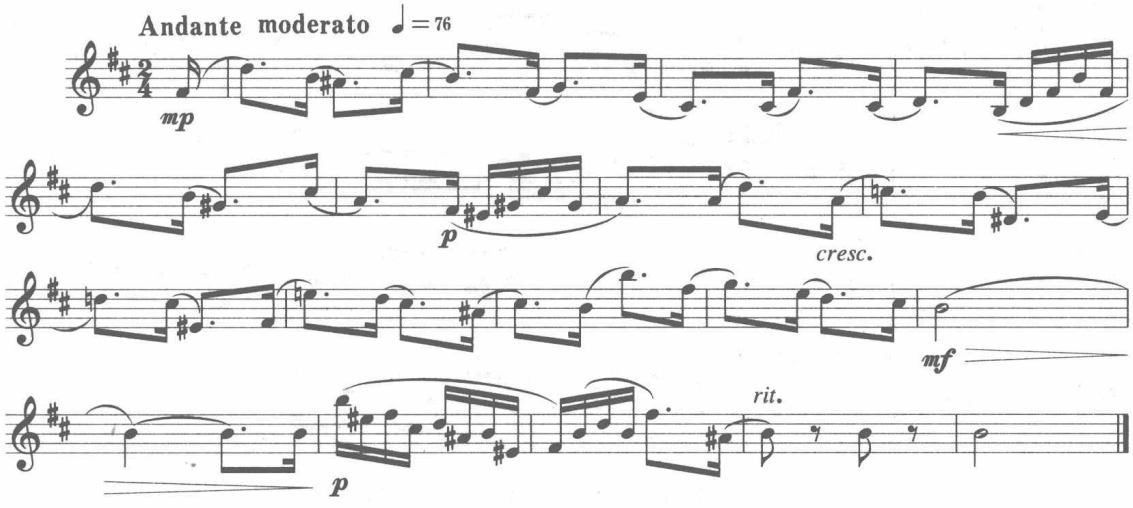
练习二十二

一、思考题

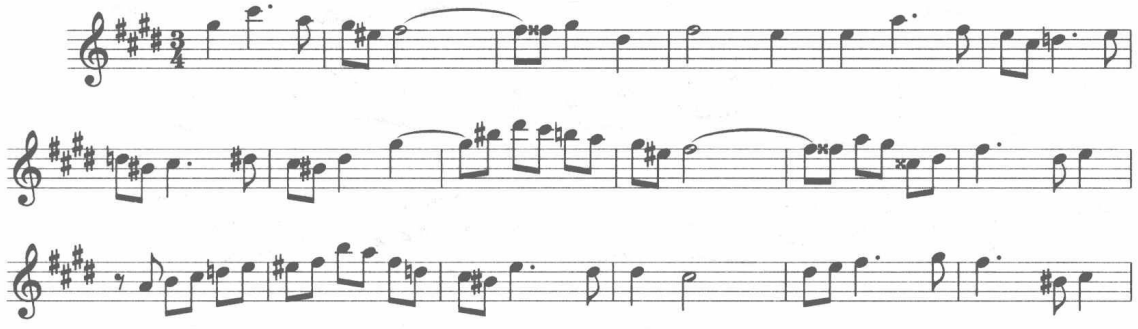
1. 肖邦的音乐创作特征及和声手法。
2. 李斯特的音乐创作特征及和声手法。
3. 格里格的音乐创作特征及和声手法。
4. 福雷的音乐创作特征及和声手法。

二、浪漫主义作品风格模仿写作练习

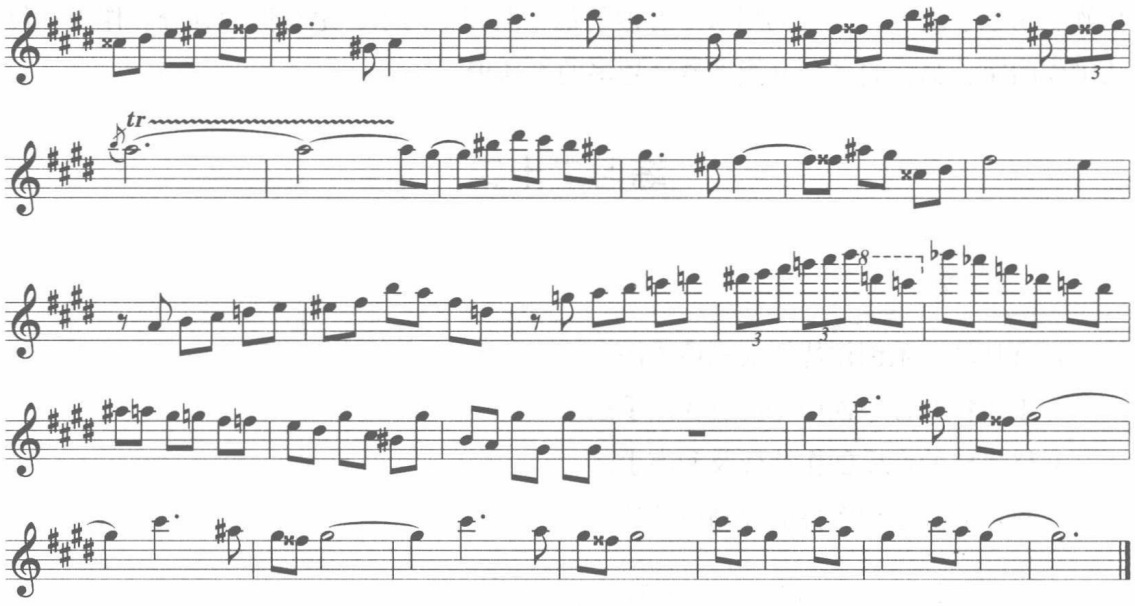
1. 为下面旋律编写一首舞曲（单簧管与钢琴，舒伯特风格）。



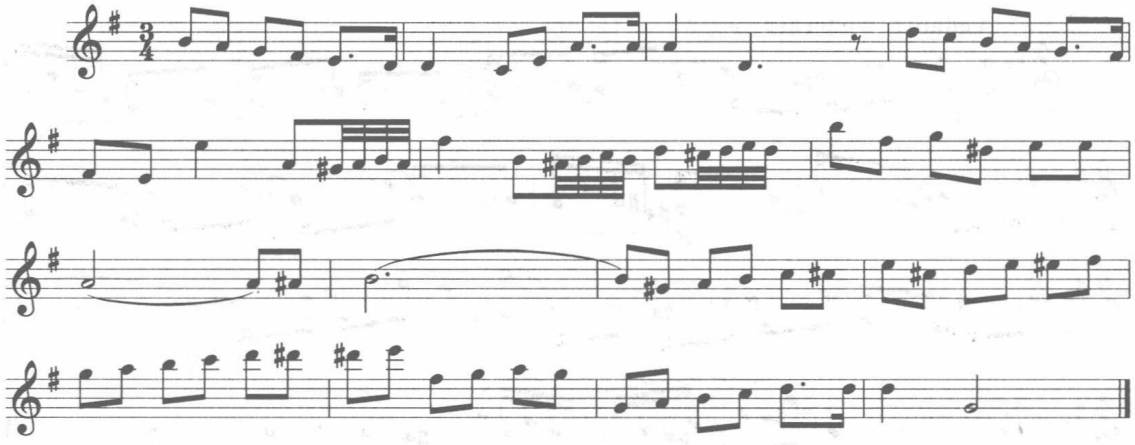
2. 用下面所给旋律写作一首《玛祖卡》（钢琴，肖邦风格[①]）。



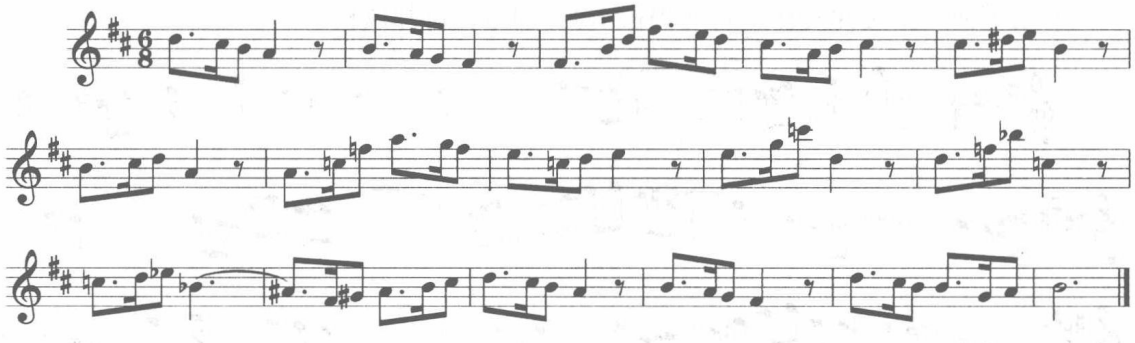
① 该题旋律选自〔苏〕霍洛波夫著，罗秉康、高燕生译：《和声学教程》，人民音乐出版社，2008年。



3. 用下面所给旋律写作一首弦乐四重奏（舒曼风格）。



4. 用下面所给旋律写作一首舞曲（长笛与钢琴，福雷风格）。



三、分析福雷《梦后》，说出其曲式结构、作品风格、织体类型、典型和声语汇等。

第二十三章
和声教学中的近现代和声理论

一、概　　述

19 世纪后半叶，以瓦格纳的歌剧《特里斯坦与伊索尔德》为起点，拉开了欧洲近现代和声的序幕。其所引发的“模糊调性”与“悬浮调性”，导致了 20 世纪初期音乐在音高关系方面的重大变化与种种革新。而从根本上讲，这些变革又是从脱离西方大小调体系及其功能关系的约束，而同时引入种种新的音阶结构开始的。因此在研究近现代和声的同时，我们更要关注的是“过渡时期”——指 19 世纪末到 20 世纪初这个阶段和声发展的特征，近现代作曲技法是如何从大小调功能体系中走出来的。如果把现代和声的一系列变革比喻成一场革命的话，浪漫乐派后期所做的一切，可称之为“改良主义”或“宫廷政变”。所采取的措施并未从根本上触及传统和声的本质，而是在古典传统和声的基础上加以变化和发展的。

从音乐发展史的角度来看，大小调和声脱胎于教会调式和声体系，这是一个功能性和声体系高度集中的结果。确切地说，是倾向性的思维方式与“人工导音”的无限繁殖，导致了大小调和声体系的高度发展，形成了传统作曲理论中和声与曲式结构相匹配适应的传统大小调和声体系。其主要特征——调性可以建立在 12 个半音关系的任何一个半音上，大小调加在一起共 24 个调，每首乐曲以一个调性为中心，辅之以其他调性变化形成和声的张力特点。调式则主要采用自然大调、和声小调及其他调式。如旋律大小调、和声大调、自然小调，还有一些其他少量的特殊调式。在自然音范围内突出正三和弦与主要七和弦的使用，采用各种力度性的强进行。在半音和声中，则表现为许多基本功能关系构成的副调上的功能性进行，这些副调起着扩大主调构思范围的作用。

到了19世纪下半叶浪漫派后期，作曲家开始寻找新的和声方法。在调式方面，大量引入中古调式，在做法上则采用调式交替与调式综合的方法，使得功能体系的堡垒有所松动。从和声的基本属性来看，色彩性和声进行逐渐开始上升，功能性和声进行开始逐渐下降，但这还不足以动摇其功能性和声的统治地位。在调性方面，由于离调手法的过多使用，导致调性变得很“模糊”，同时又采用极远关系的调性对置，使主和弦控制的范围在扩大的同时其控制的能力却在逐渐减弱。这样，逐步过渡到以后的“泛调性”（介乎于调性与无调性之间）阶段，从根本上削弱了单一调性（功能性调性）的统治地位，群雄割据时代的到来，为后来的无调性音乐的产生开辟了道路。最终以勋伯格为首的反传统的无调性音乐体系开始形成，从而结束了传统大小调和声的二百多年间的统治地位。

当然20世纪也绝不仅是以“创新为目的”的年代，同时也还有坚持古典主义创作或采用浪漫主义创作风格来进行创作的作曲家。在研究方面，由于过渡时期比较短，内容也不集中，同时范围也不好界定，因此往往被人忽略，或简单地一带而过，这是非常不正常的，也是非常不应该的。20世纪的各种新技法，也不应该是“无源之水”、“无本之木”，现代与传统也应该是一脉相承的。

二、调式思维的多样化发展

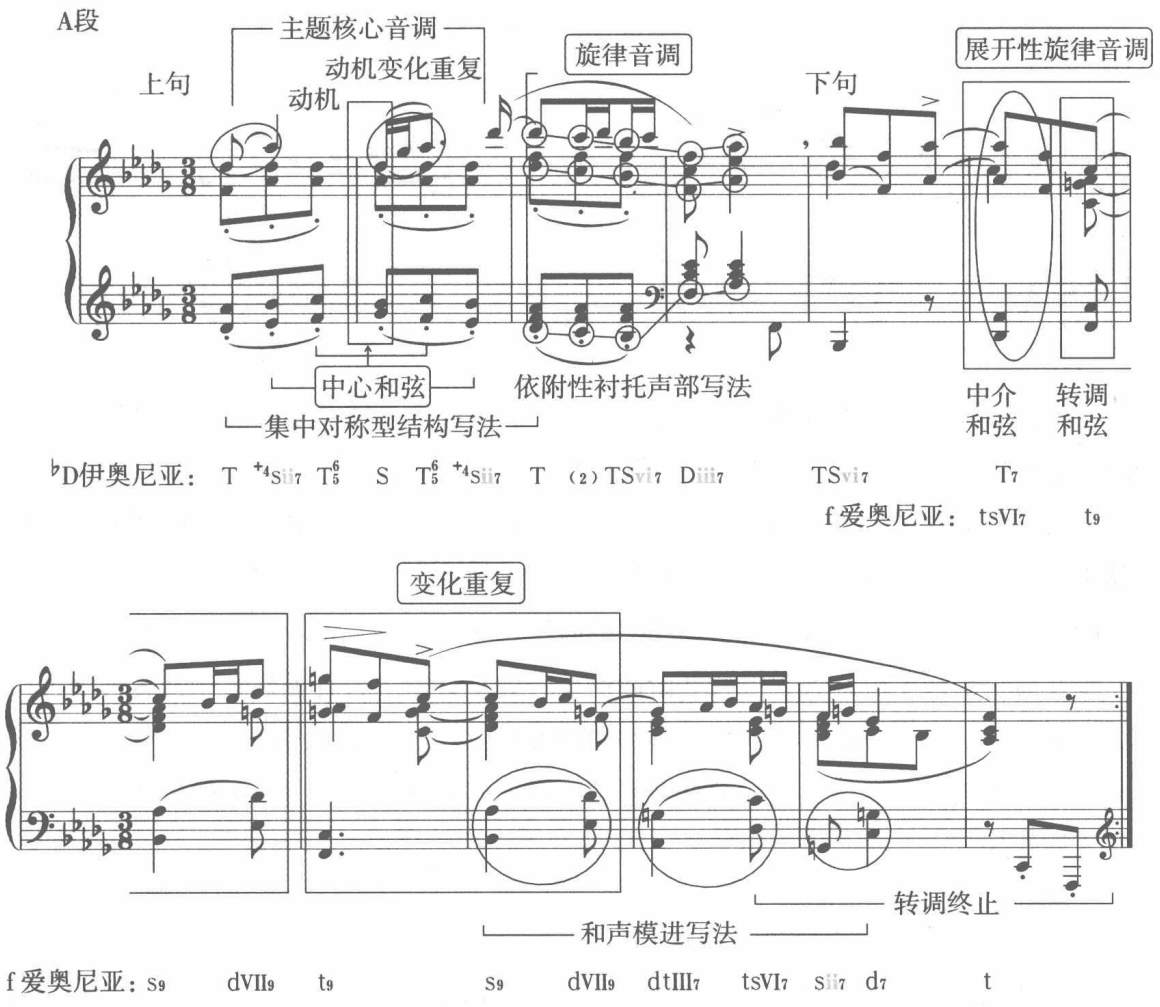
从和声的发展历史来看，调式思维的发展变化起了非常重要的作用。在大小调和声体系中，调式之间的相互渗透、相互影响伴随着和声发展的始终。从大小调交替到各种教会调式的综合运用，从横向的调式交替到纵向的调式复合，在大小调和声的发展过程中，调式思维始终占据着重要地位。

首先，是教会调式的兴起。

自19世纪以来，这种与离调半音和声体系并存的用以扩展调式的和声手法（教会调式和声手法）开始受到重视。浪漫主义后期（包括民族乐派、印象派）的许多作曲家，如李斯特、格里格、穆索尔斯基、里姆斯基－科萨科夫、德彪西、拉威尔等人都不同程度地采用了这种手法，写出许多脍炙人口的作品。

例 23-591

拉威尔《钢琴小奏鸣曲》第二乐章



拉威尔的《小奏鸣曲》创作于 1905 年，乐曲在和声上采用中古调式、调式复合、附加音和弦等近现代手法，在织体、音区、力度等方面的处理都显示出作者的传统功底与近现代手法的完美结合。

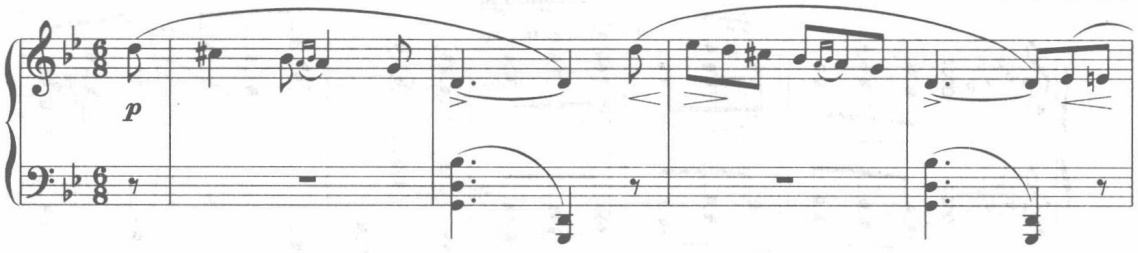
上例是该作品的呈示段（A 段），这是一个从♭D 伊奥尼亚—f 爱奥尼亚的转调乐段，所有的和弦均采用自然的而且大多是采用高度叠置的和弦。此外，在织体上采用依附性衬托声部写法，在和弦结构上采用附加音和弦（开头第二个和弦）及和声序进逻辑方面采用集中对称型结构处理等。

其次是各种民间的调式被挖掘。我们知道浪漫派后期的一个重要分支，就是民族乐派。早期的民族乐派的作曲家如格林卡、斯美塔那、德沃夏克、格里格等都是在西欧受到浪漫主义思潮的影响和艺术的熏陶后，走上发展本民族音乐文化的道路。他们对于本民族民间的各种调式素材进行挖掘、整理与加工之后，再通过他们的创作实践，

将不同地区、不同民族、不同调式风格特征的带有个性化的音乐语言呈现出来，成为浪漫派后期作品中的一种风格特征。

例 23–592

格里格《牧童》

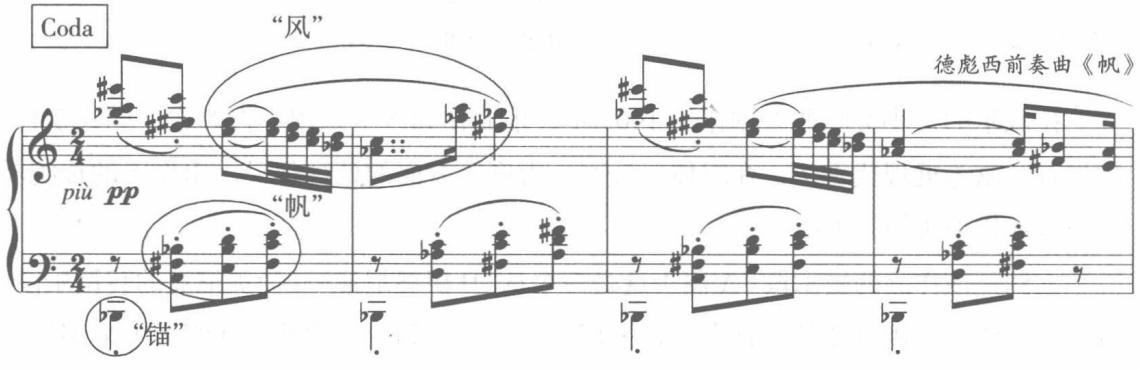


上例在旋律上采用了挪威民间特有的♯Ⅳ小调音阶，具有浓郁的北欧民间乡土气息。这种民间特殊音阶与吉卜赛小音阶很相似。

另外是各种人工调式音阶的产生。在 19 世纪后半叶，即浪漫主义后期的某些作品中，大量引入各种中古调式及各种民间调式已成为一种趋势。显而易见，这种新的不同于以往大小调的调式音阶，给当时的欧洲音乐带来了一定的活力。这种趋势的进一步发展，形成了各种人工调式音阶的产生，如全音阶、各种循环音阶及各种中古合成音阶的产生，使音乐又呈现出一种多样化发展的局面。如德彪西前奏曲《帆》就是采用了全部由大二度音程组成的全音音阶，这也是能够代表德彪西创作风格特征之一的一种音列。

例 23–593

德彪西前奏曲《帆》



♭E大调：$^{\sharp5\flat5}D_9$

上例是该曲的结尾部分，该曲的三个主题在此处有机结合在一起。“风”的主题在右手的下方再现，“帆”的主题在左手的上方以和弦的形式出现，持续的固定低音在左手的下方断断续续出现。这种对位化的立体思维，使得结尾部分显得非常完美、统一。在这里，全音音阶作为以音列为主的写作方式，可以做任何形式的结合。

教学中可根据具体情况，从各种自然音调式开始，如中古调式（伊奥尼亚、爱奥尼亚、多利亚、混合里底亚、里底亚、弗里几亚、洛克利亚）、东方五声调式（宫、商、角、徵、羽）等，对各种调式交替（同主音大小调交替、平行交替、混合交替、同中音调式交替）及调式综合等一系列调式和声现象进行论述，来展示调式思维的发展、变化过程。

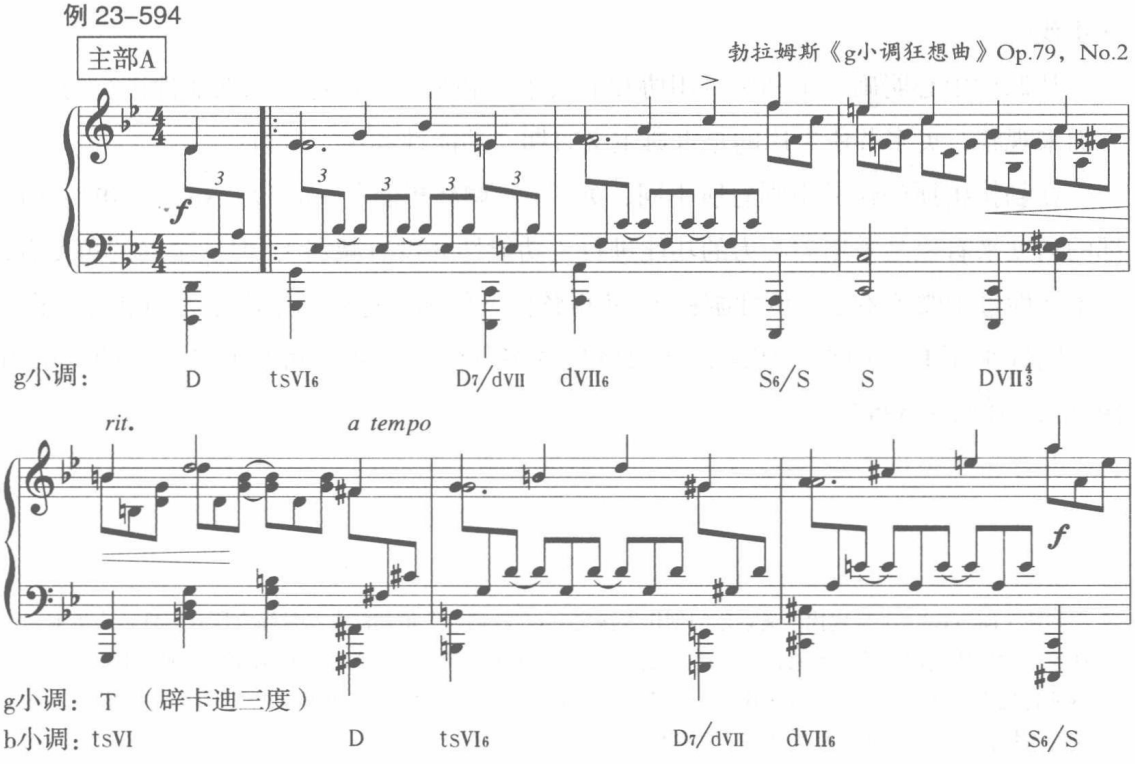
三、调性和声体系的发展

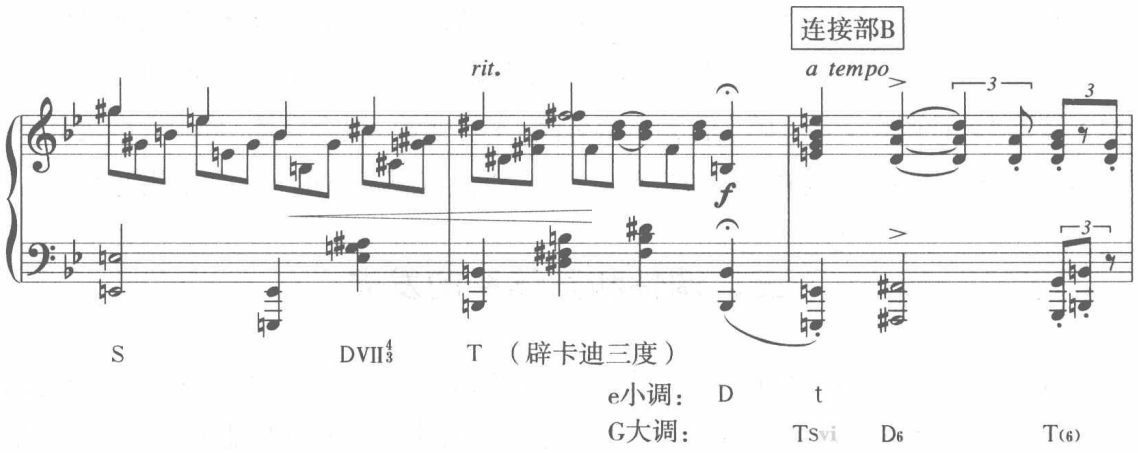
古典主义时期的调性和声在17世纪80年代以后正式确立，在18—19世纪达到了顶峰，其影响一直延续到20世纪，涵盖了近二百多年欧洲及其他不同地区的大量经典性作品。这是音乐史上最伟大的阶段时期，称为“共性”写作时期。

由于半音化的高度发展和调性范围的极度扩张，带来了和声功能的削弱与调性的“模糊”不清，从而使大小调和声体系渐渐失去了在音乐中的统治地位，而后，调性思维方式呈现出明显的向多样化、多元化的发展趋势，产生了许多新的调性处理方式（调性呈现方式的改变）。

调性的呈现方式是指调中心与其所属和弦之间的关系及其连接的状态，如自然音域半音体系之间体现在调性状态上是不同的。古典主义时期的调性呈现方式是以协和三和弦为中心、四五度关系为基础、采用向心力和声进行、以单一调性为主的大小调功能体系和声。随着浪漫派音乐的深入发展，调性的呈现方式愈发变化多端、花样翻新。

例 23-594





上例是以 g 小调为主的奏鸣曲式主部，如果不是标题提示，我们几乎很难确定其调性。在一开始的前 4 小节中，采用一系列的调性游移，如：d 小调（t—$^{\flat}$s Ⅱ）、F 大调（D—T）、G 大调（S—D—T）等，后 4 小节又将这种进行模式移到了 b 小调进行模进。这种手法将调性变换的频率达到了非常频繁的程度，被称为“泛调性”[①]和声手法。

19 世纪后半叶以来，作曲家为了创作出个性化风格的音乐作品，采用了各种不同于大小调和声体系的写作手法，如中古调式音阶、人工调式音阶、各种调式交替与调式综合等。无论是纵向的垂直结构还是在横向的序进逻辑，作曲家均以突破大小调和声思维为前提做了种种尝试与实践，古典调性理论体系就是从这个时期开始加快其演变步伐的。

从调性中心明确、主和弦采用协和的大小三和弦、和声进行以功能性进行为主等方面来观察，贝多芬所采用的是古典主义时期“功能性和声”进行。

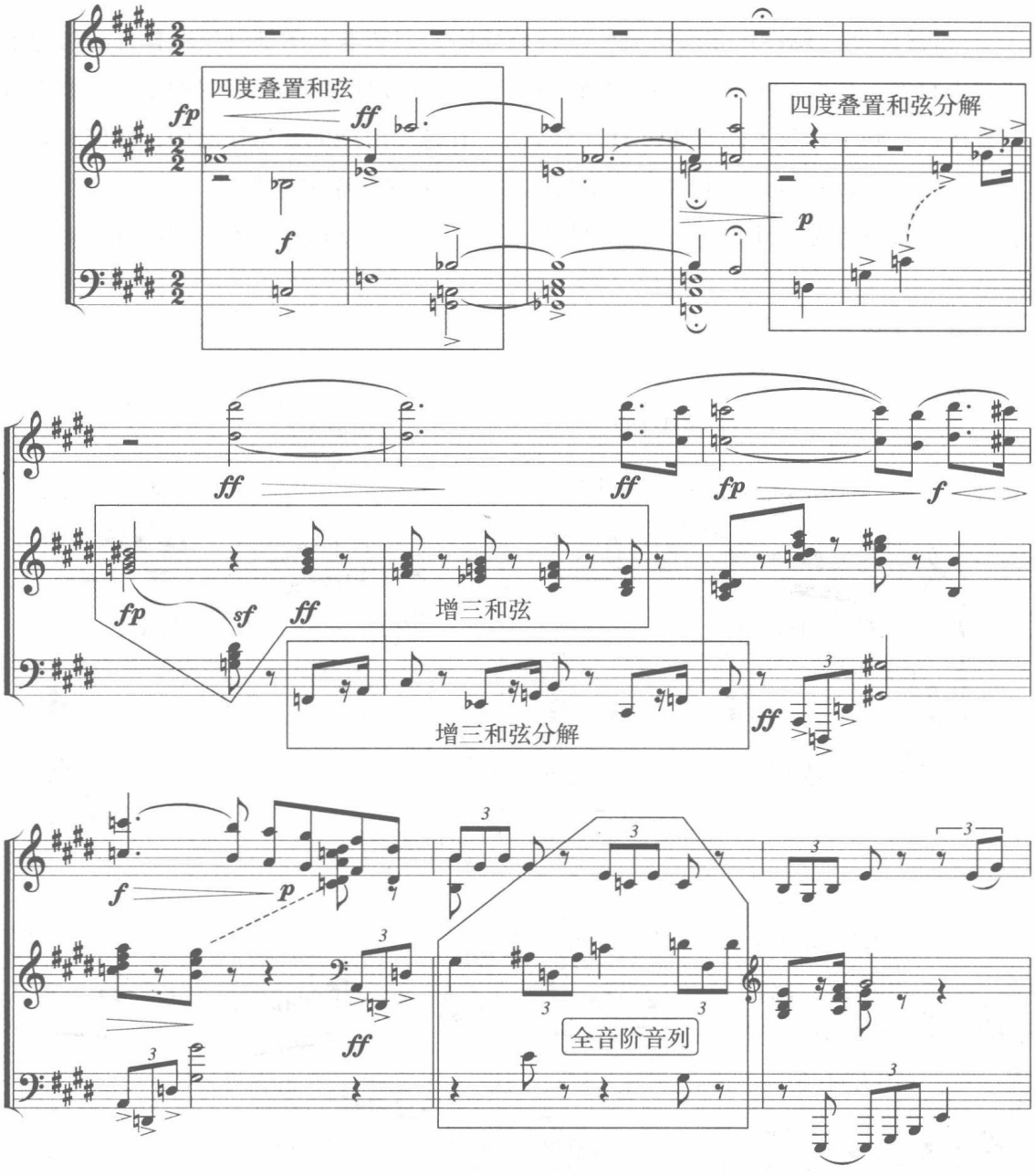
在勃拉姆斯的作品中则有所不同，如《g 小调狂想曲》（Op.79，No.2）。虽然从局部的角度来看也是采用向心力的功能进行（功能性并没有减弱），但从全局的角度看，由于调性过于漂浮不定（调性游移），使得整体上的和声进行则是离心力的进行方式。

同样采用 E 大调来写作品，勋伯格与贝多芬体现在调性状态上是不同的（见例 19–502 与例 23–595）。

① 泛调性（pantonality）是现代主义音乐的创作手法之一。“泛调性”最初的含义是综合所有调性，为奥地利作曲家勋伯格所创用。后经奥地利音乐理论家雷蒂在其所著的《调性、无调性、泛调性》中加以引用，指那些既非传统调性又非无调性的音乐作品，其特征为“流动的主音”，即在一种音乐结构中，同时有若干不同主音在发挥作用，但这些主音本身也是游移不定的。

例 23-595

勋伯格《第一室内交响乐》Op.9



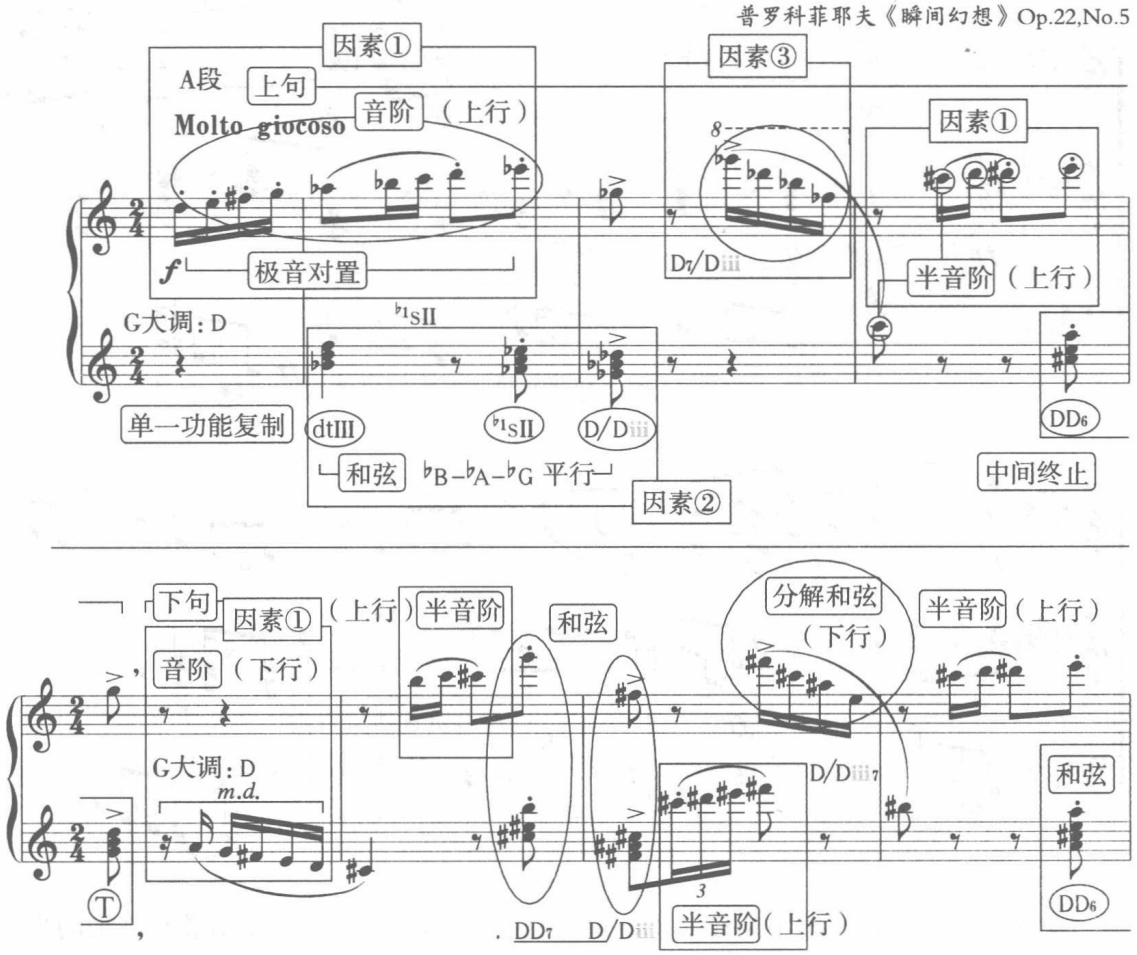
上例是一首勋伯格的早期作品（第一阶段的代表作）。其在基本沿袭瓦格纳的半音化风格特征的前提下，并有了一定的变化和发展，这也是一部较早使用四度叠置和弦的作品。

这个例子中，旋律声部与伴奏和声之间建立了非常密切的关系（如：纵向的四度叠置和弦与横向的四度叠置分解和弦、纵向的增三和弦与横向的增三分解和弦等）。各种远关系的调性（和弦）对置、全音阶的使用及不协和音的独立运用等，打破了以往

的调性观与协和观。本例中的许多不协和和弦，如四度叠置和弦、增三和弦等都是独立运用的。

“过渡时期”调性扩张所形成的半音调性体系，基本上还是以三度叠置和弦为主要和声材料，但在功能进行方面没有古典主义时期那样严格限制，如 Sii（一般不可以直接进行到主和弦）需要通过 D 才能到 T。在这个时期的音乐作品中，任何和弦或调性之间都可以直接进行对置，打破传统和声中的和弦序进逻辑（T—S—D—T），形成一种与古典主义调性相类似，但却颇具新意、一三度结构为基本结构成分的音高组织技术。①

例 23–596



上例这首《瞬间幻想》（Op.22，No.5）以巧妙的和声语言，给我们展示了其和声的特点。它是有调性的——G 大调，但调性扩张得很厉害，这是采用半音调性关系写

① 刘康华：《二十世纪和声的基本结构成分及其衍生的音高关系体系》，《中央音乐学院学报》，2006 年第 2 期。

成的小品。

教学中可根据具体情况，从离调开始，通过对转调、调性对置（包括中音对置、极音对置、同中音调对置、重同名调对置等一系列调性对置）现象的论述，来展示调性思维的发展、变化过程。

四、近现代和声的纵向结构与横向进行

和声在其发展的各个历史阶段中，始终涉及纵、横之间的对立统一问题。

在18—19世纪大小调功能体系和声中，大多采用三度叠置和弦作为主要和声材料。在实际创作中，和声以纵向三度叠置结构和弦与横向的含有多种和弦外音的声部进行运用相结合，所形成的功能性和声与线性和声融合在一起，让简单的和声材料隐藏在复杂的各种音响织体的结构中。

在“过渡时期”的音乐作品中，有意识、有目的地采用各种中古调式、五声调式及各种人工调式音阶、人造和弦等已成为一种必然趋势。由于各种不同于传统技法的使用，形成了各种不同于传统大小调和声时期的材料，如采用高叠和弦、复合和弦、非三度叠置和弦、附加音和弦、五声音调纵合化和弦及线性和声造成的偶然结合和弦等。

近现代和声的纵向结构种类繁多，在教学中还是立足于以三度叠置的基础上，来看待上述这些纵向结合的多音和弦的。这点从标题上就可以看出，如高叠和弦（三度叠置）、非三度叠置和弦、附加音和弦等。

1. 高叠和弦，如九、十一、十三和弦等，这些和弦的使用完全作为一个独立的实体在发挥作用，并不受传统不协和音的解决的限制。

2. 复合和弦，如将不同功能性质的和弦加以复合，形成纵向音响的复杂化。

3. 非三度叠置和弦，如四度、五度、二度叠置和弦等。

4. 附加音和弦，指在三度叠置和弦的基础上，附加二度、四度、六度音等。

5. 偶成和弦，指在多声部音乐结构中，以横向思维为基础，纵向上的结合处于偶然结合状态，如线性和声、纵合化和声手法[①]等形成的各种偶然结合。

上述所介绍的各种纵向结构是与近现代和声中的横向进行紧密相连的，如非传统

① 纵合化和声手法指在多声部音乐结构中，用横向进行的旋律作纵向上的结合，使之转化为和声形态，于是便形成了纵合化和声手法。这是一种有别于三度叠置及非三度叠置结构的一种近现代多声部纵向结构组织方法之一。它的和弦结构直接受旋律因素的制约。严格地说，它是线性和声思维的另一个分支。这类和声手法的范围较广，涉及三度叠置与非三度叠置和声、各种传统的与非传统的、特殊的与复杂的应用方法等。

和声中的功能式进行，线性和声与平行进行、反向进行等。

一个孤立的和弦还不能称之为和声进行。和声进行是指和弦与和弦之间，在连接过程中所体现出的纵向（序进逻辑）与横向（声部进行）两方面的协调统一。

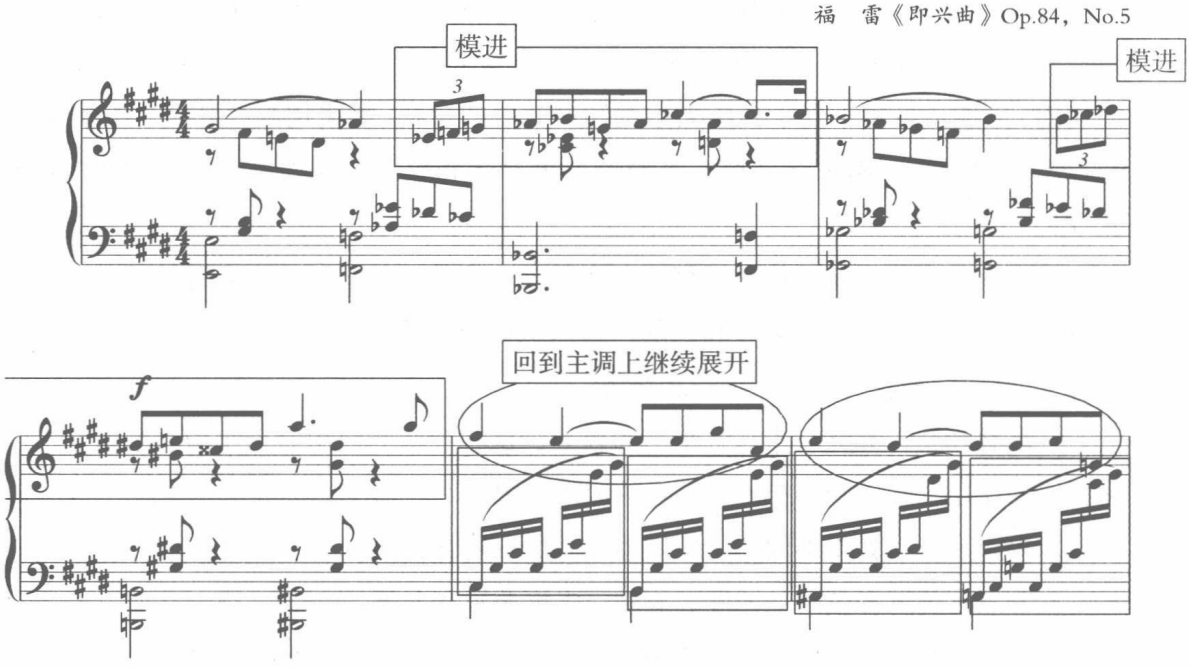
和声进行涉及和声语汇等方面的问题。大小调和声语汇很多，如正格进行（终止）、变格进行（终止）、完全进行（终止）、半完全进行（终止）、阻碍进行（终止）、意外进行等。

在实际音乐作品中，不同类型的和声进行可以创作出不同类型的音乐风格。如古典主义时期的正格进行、浪漫主义时期的变格进行，还有许多追求创新的意外进行等。

1. 非传统功能性的和声进行。我们知道，浪漫主义后期的和声语言是在保留传统和声典型进行的基础上，进行“加工处理”所形成的，如“替代”或“省略”某些关键环节。

例 23–597

福　雷《即兴曲》Op.84，No.5



在上例的和声序进中，通过意外进行使调性之间具有明显的省略环节，完成了对传统和声语汇进行的改造。

2. 线性和声与平行进行。线性和声——在处理多声部音乐结构关系中，以横向声部运动为主、纵向和弦序进为辅的和声进行方式，叫线性和声。其和弦的结构及和弦连接方面均不受传统和声原则制约（见本书第十八章及例 18–452 斯克里亚宾《前奏曲》）。

平行进行——早期多声部音乐的构成原则，至今都在使用的一种多声部和声进行现象（见本书第十八章及例 17–416 德彪西前奏曲《骨灰缸》）。

线性和声与平行进行是对以纵向三度叠置结构为主、横向以调性序进逻辑为主的大小调和声语汇的一种补充和延伸，在传统和声中处于次要的地位。当多声部音乐发展到一定阶段的时候，也就是说，当纵向主义和声已经达到过度膨胀的状态时，多声部写作的“钟摆”[①]，就会重新倾向于横向的声部写作及由此所带来的音乐风格上的差异。

3. 近现代和声的线性思维与线性结构。近现代和声的线性结构多种多样，千姿百态，如平行进行、反向进行、依附型线性和声进行、轴式反向进行等。广义地讲，各种镜像结构，如水平镜像（也称为逆行对位）、纵向镜像（也称为同步倒影模仿）、交叉镜像（也称为逆行倒影模仿）及纵合化和声手法（其和弦来自旋律的多声部结构方法）也属于线性和声思维范畴。见穆索尔斯基《霍凡希那》音乐片段（例 18–453）。

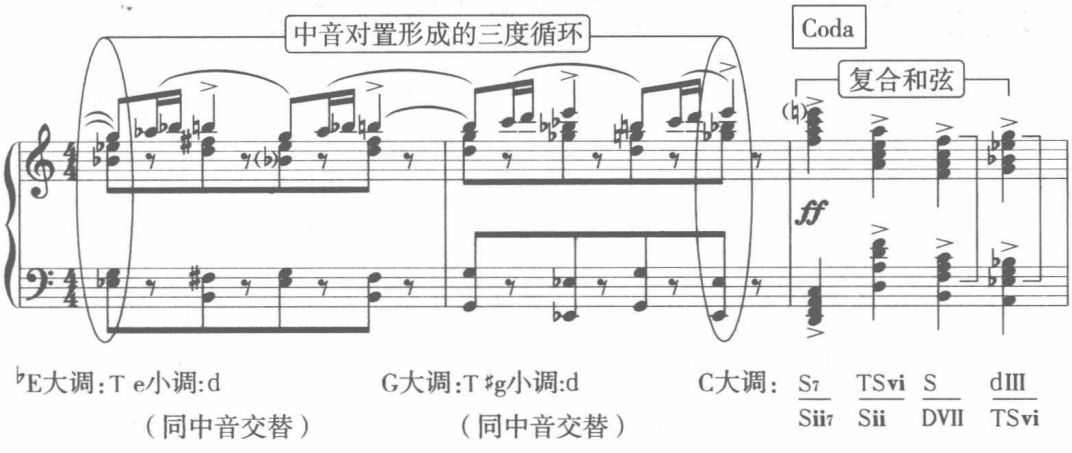
该例所形成的低音线条进行，称为非功能性低音线条进行。这是近现代和声线性思维与线性结构的具体体现，从中我们可以看到镜像结构中纵、横两个方面的对称关系。

五、复合和声手法

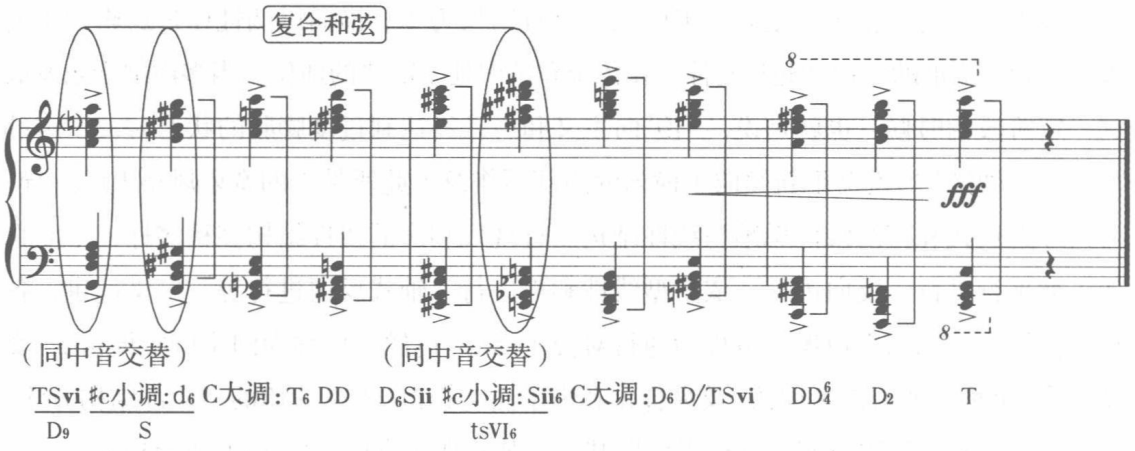
复合和声手法由来已久，在多声部初期阶段就已经存在，如复调音乐中的多调性处理现象。从主调音乐的角度来看，自从大小调和声被确定以来（约 17 世纪），复合和声现象也始终存在，而是以一种含蓄的表达方式出现，如：通过持续音、和弦外音等手法所形成的复合和弦现象。这种较复杂的纵向音响，启发了近现代和声的思维方式，使之逐渐成为一种独立自由使用的和声音响，从而使和声的音响色彩和紧张度得到了变化与加强。

例 23–598

普罗科菲耶夫《进行曲》



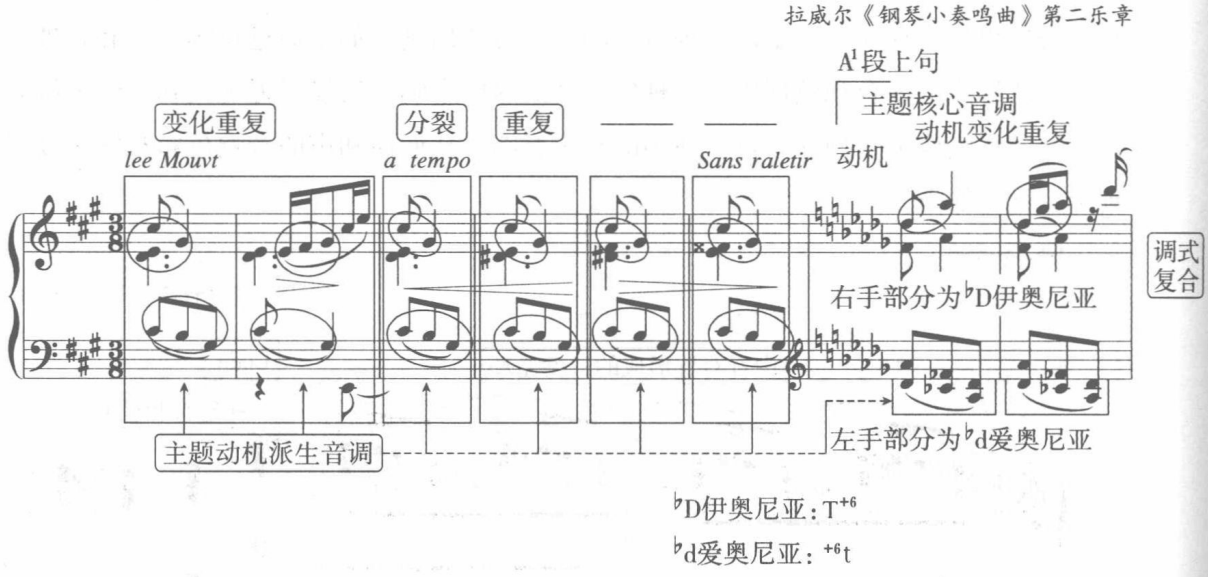
① 〔英〕莫·卡纳著，冯覃燕、孟文涛译：《当代和声》，人民音乐出版社，1983 年，第 7 页。



普罗科菲耶夫清新、幽默的音乐风格，新颖、明快的音乐语言，使这一首短小精悍、平易近人的乐曲具有一种不同凡响的色彩和异常生动的形象。在结尾处采用了典型的复合和声手法，乐曲最后在乐队强奏的高潮中结束。

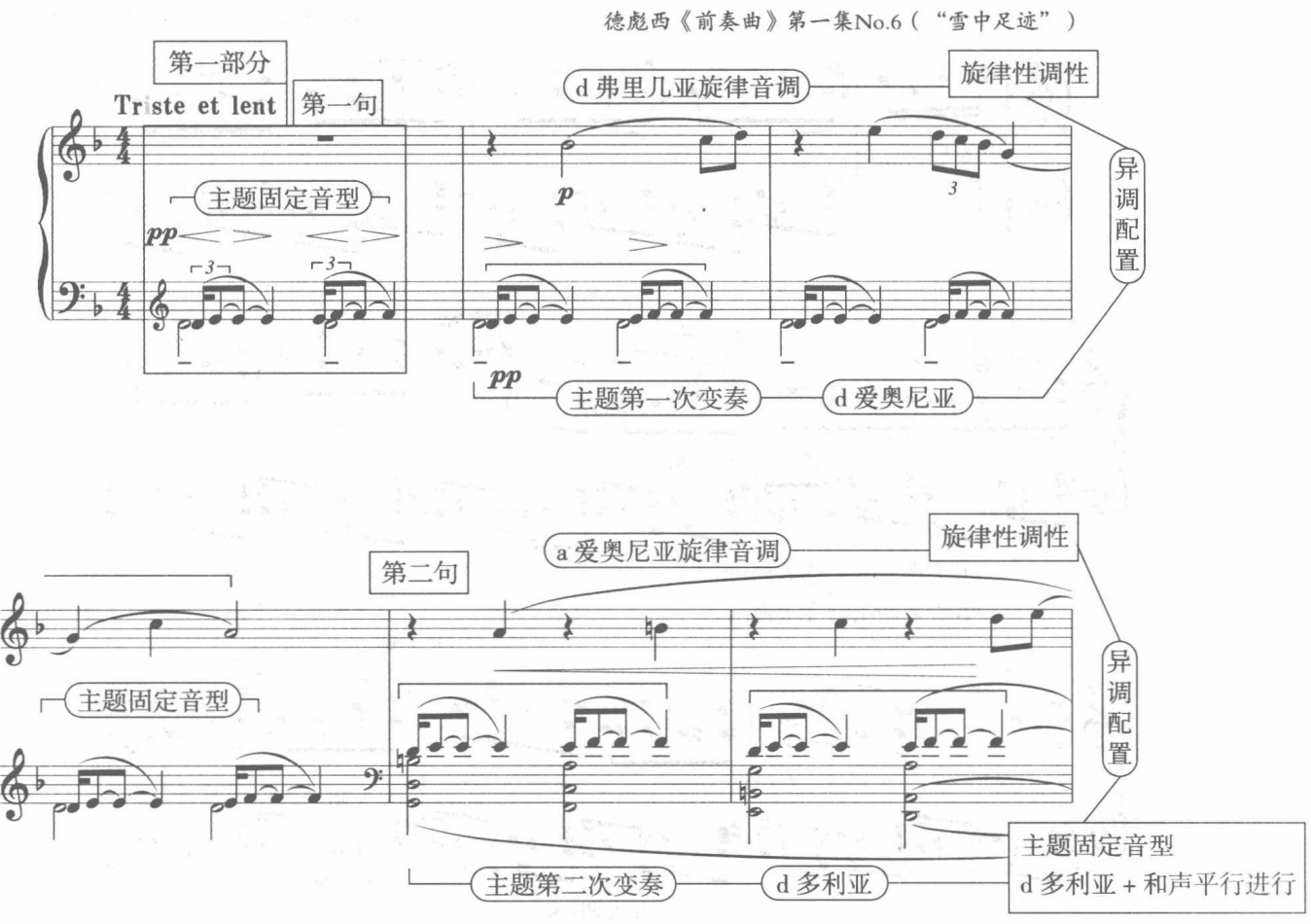
在主音相同、音列不同或音列相同、主音不同（也叫异调配置）的两个调式之间，同时出现不同的调式结构，称为复合调式。

例 23-599



上例是该作品的再现段（A^1 段）开始进入处，最有特点的是采用了调式复合的手法——交替用法（主音相同音列不同——♭D 伊奥尼亚与 ♭d 爱奥尼亚的纵向调式复合）。从第 3 小节起，又回到了 A 段（呈示段）的音调处理，基本上原样再现，但在调性上没有转调的处理，这是由于处在再现段所采用的结束型陈述的典型特征。

例 23-600



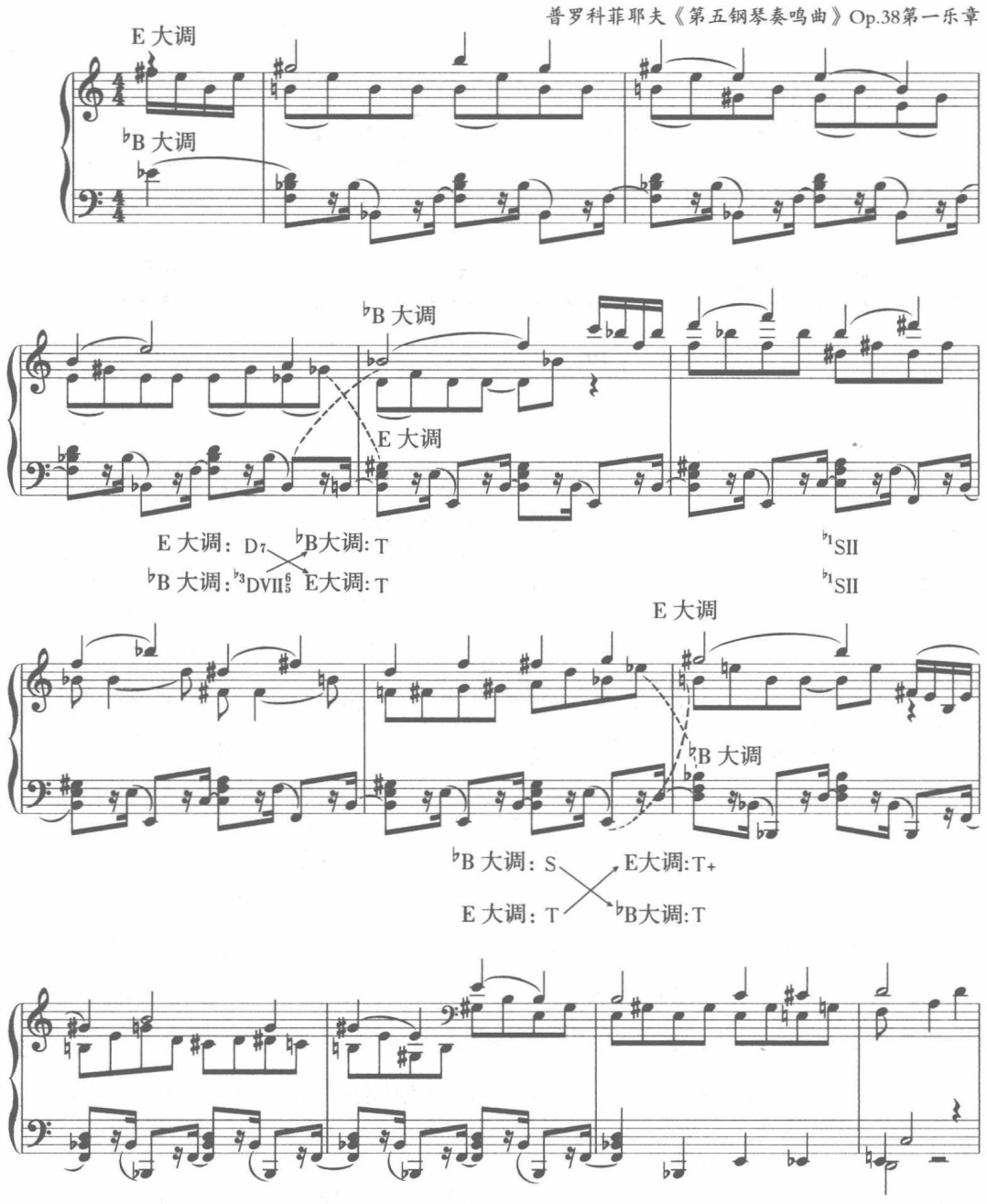
上例是德彪西《前奏曲》第一集 No.6（“雪中足迹”）的第一、二乐句，前 4 小节固定音型建立在 d 爱奥尼亚音阶上，而上方的旋律则建立在 a 弗里几亚音阶上，其和声色彩是淡淡的。这样，前 4 小节为：d 爱奥尼亚持续音型 + 上方 a 弗里几亚旋律。这种配法也称为异调配置，即两个音列相同但调性不同的调式作纵向方面的复合。

由两个或两个以上不同调性作纵向的重叠构成，称为复合调性，也称多调性。其中，两个调性的复合，一般称为双调性。两个以上的调性复合，则直接称为多调性。多调性是 20 世纪音乐中新的调性处理方式之一，它有两个基本特征：

1. 调性层次清楚。构成多调性的每一层次，各有明确的调性意义，其旋律多采用自然音体系的调式音阶，其和弦结构一般较单纯。

2. 不同调性的和声层次分明，一般通过采用不同的音区位置，不同的织体形式，不同的音色安排等等。

例 23–601



上例是普罗科菲耶夫《第五奏鸣曲》（Op.38）第一乐章的多调性处理片段。第 1—3 小节旋律为 E 大调，伴奏在♭B 大调，两调之间的为极音复合关系。第 4—6 小节作复对位处理：旋律在♭B 大调，伴奏为 E 大调，其中 E 大调的 D_7 与♭B 大调的$^{\flat 3}\text{VII}^{6}_{5}$为等音关系。第 8 小节又回到开始的状态，直到第 12 小节统一在 d 小调上结束。

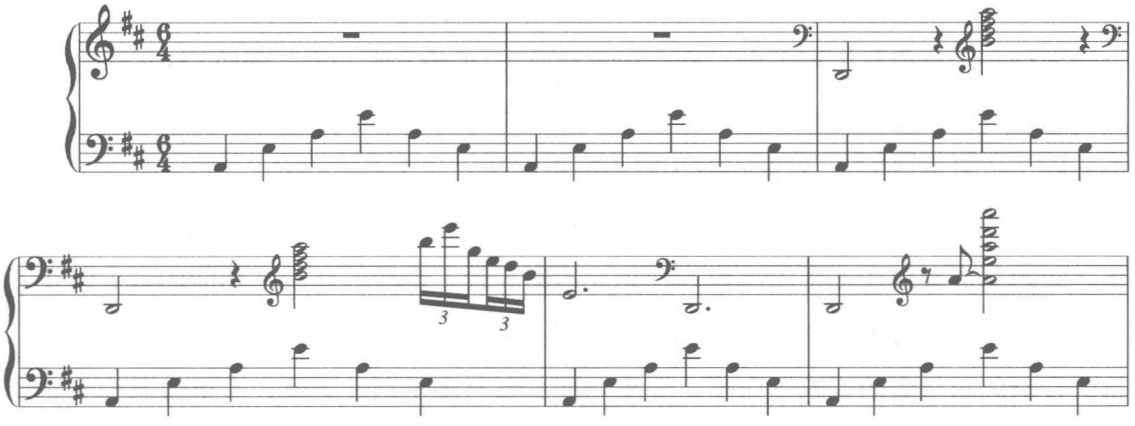
上例作者有意识地选择了三全音关系的两个调性，使之具有独特的和声色彩。

从传统和声中有关不协和音程的形成过程来看，复合和弦基本有三种：第一种，由高叠置的复功能造成的不协和音响。第二种，由各种和弦外音造成的不协和音响。第三种，由持续音造成的不协和音响。

在近现代和声语言中，各种因素交织在一起，形成多元化的音乐风格。

例 23–602

普罗科菲耶夫《瞬间幻想》Op.22，No.7



在上例这段音乐中，通过复合和弦将三个层次体现出来。第一层：低音部（右手演奏）是 T 功能。第二层：内声部（左手演奏）是 D 功能。第三层：高音部流动的旋律部分（第 4 小节）是 S 功能。

在这种大的环境背景下，音乐的复合现象逐渐发展成为一种比较成熟、复杂的多声部音乐形式了。

1. 自然音级之间的和弦复合。在纵合化和声手法中，各种音区不同、层次不同的和弦功能加以复合，是较常见的现象。一般以四五度关系、二度关系的作纵向复合结构较为常见。

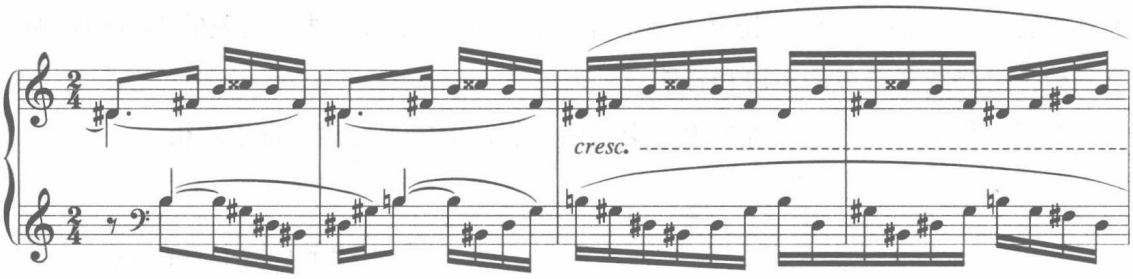
2. 不同调式、不同调性和弦之间的复合和弦。在这种现象中，极音关系与小二度关系较为常见。

3. 结构相同、根音不同和弦之间的复合现象。从复合和弦的构成角度来看，根音可以是相同或不同的，结构也可以是相同或不同的。总的来说，结构相同的复合现象还是不多见的，因为全是大三和弦，或全是小三和弦之间的复合，意味着色彩相同。

4. 结构不同、根音相同的和弦之间的复合。与前一种正好相反，这是结构不同、根音相同的和弦之间的复合和声用法，近现代作曲家常用这种同根音的大—小三和弦的复合形式的和弦，如巴托克的大—小三和弦。

例 23–603

巴托克《小宇宙》之143



上例音乐片段是由两个大—小三和弦组成，右手为B大—小三和弦，左手为♯G大—小三和弦，在以复合和声为基础的情况下，前两小节两手之间为倒影模仿关系（以♯C为轴心，后半拍进入），后两小节为同步倒影模仿。

复合和声的运用，打开了近现代音乐的一扇大门。由各种功能、调性、层次的相互之间的复合叠置所造成的不协和现象，逐渐导致了调性的瓦解，功能的丧失以及近现代音乐在音响方面的不断创新的音响效果，并由此带来一系列的音响的变革。如：新的音响色彩与新的音响紧张度、多重功能关系与多重调性关系，多重线条关系导致的复杂的声部进行等。

六、纵合化和声手法（以音列为中心的写作手法）

和声中许多纵向上的结合往往是通过横向上的声部进行来达到的。以下从多声部音乐的横、纵一体化的角度出发，来介绍多声部音乐中的一些纵向结构现象。

在多声部音乐结构中，用横向进行的旋律（包括调式音列、主题动机或可以体现为和声内涵的旋律骨架以及旋律本身等）作纵向上的结合，使之转化为和声形态，于是便形成了纵合化和声手法。如：五声性纵合化和声结构手法、七声性纵合化和声结构手法、全音阶的纵合化和声手法等。

纵合化和声手法作为一种纵、横一体化的和声手法，在作品中是很常见的现象。

这是一种近现代的多声部音乐组织手法。在运用这种手法的过程中，任何纵向结合的音响都可以先作为横向的旋律出现，有什么样的横向进行，就有什么样的纵向结构。它起着纵、横统一的结构作用。

从多声部的旋律与和声的相互关系来说，存在四种情况[①]：1. 和声由旋律产生。2. 旋

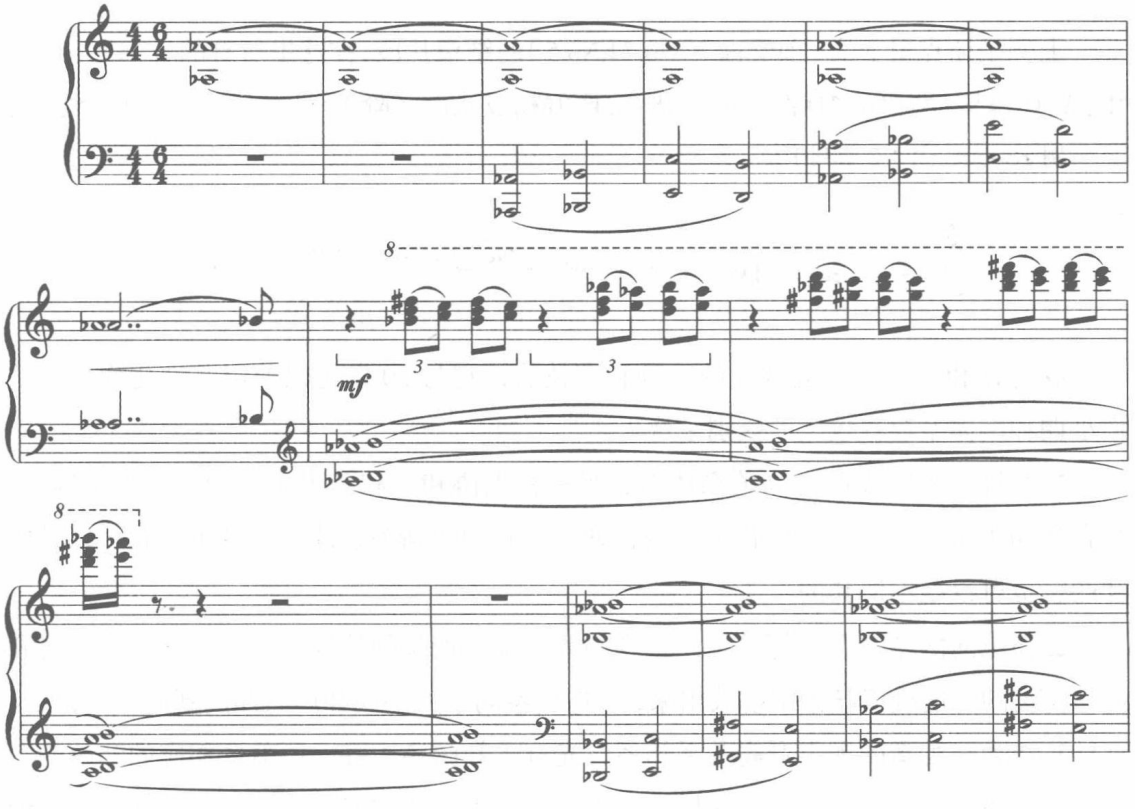
① 桑桐：《五声纵合性和声结构手法》，载《和声的民族风格与现代技法》，人民音乐出版社，1996年。

律由和声产生。3. 旋律是主体，但和声具有相对独立性，不受旋律的制约。这种现象在线性和声中表现犹为明显。4. 纵横共生体。在共同的音列基础上，既作横向的运动，又可作纵向的结合。

在大小调和声时期，主要是以三度叠置为主的功能性和声进行为主。浪漫主义后期为了适应各种民族风格的不同旋律的表现需要，打破了以三度叠置为基础的纵向结构原则，采用了一系列的纵向结合方法。如通过附加音及替代音的方法，使音乐作品带有民族化、风格化的特征，但其基础还是以三度叠置为主的纵向结合。这种方法应用较广，除了我国的民族调式和声之外，在其他国家的音乐作品中也很常见，如俄罗斯音乐作品中等。

例 23–604

里姆斯基–科萨科夫《金鸡》



上例是以全音音阶（六声音列）为中心的写作手法，纵向（和声）、横向（旋律）皆来自全音音阶。

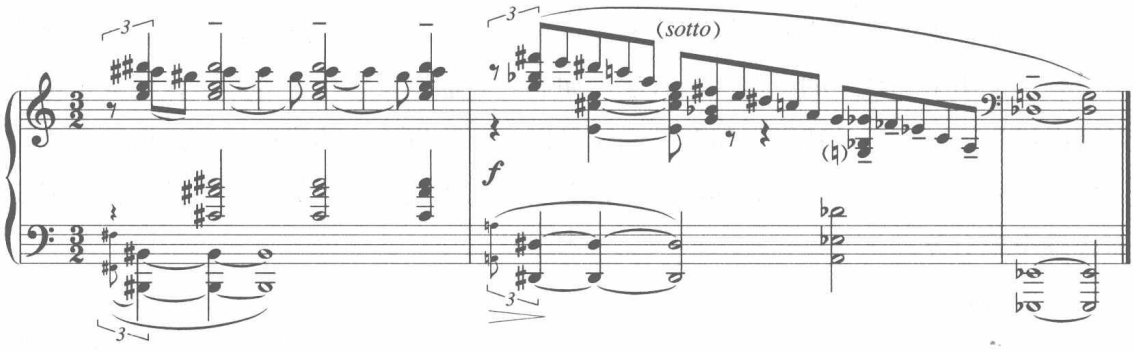
纵合化和声手法与附加音三度叠置为基本形态的功能性和声相比较：从现象上来讲，如附加六度音的三度叠置和弦，与纵合化和声的五声性和弦有时是很相似的。但是从本质上来讲，其和弦的构成，在结构方法上是不相同的。

纵合化和声手法是一种纵向结构来自其横向旋律的多声部结构手法，其纵向结构

组合直接受旋律因素的制约。换句话说，有什么样的旋律进行就有什么样的和弦结构。它可以是五声性的，也可以是七声性的；可以是全音阶的，也可以是八声音阶的。

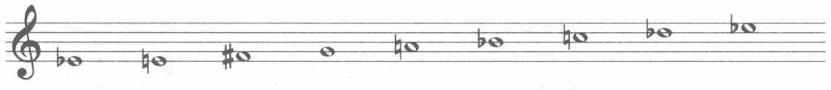
例 23–605

斯克里亚宾《前奏曲》Op.74，No.5



上例是斯克里亚宾《前奏曲》(Op.74,No.5)的结束片段，在这里所有的音都属于♭E、♯F、A、C 与♮E、♮G、♭B、♭D 两个减七和弦，刚好构成八声音阶 1：2 结构。具体音阶如下：

例 23–606（1：2 音列）



纵合化和声手法是近现代的一种和声技法，它与 20 世纪以前以共性化为特征的大小调和声体系存在较大的区别：

1. 共性写作时期的音高关系体系，是一种以协和三和弦为中心的音高关系体系。纵合化和声手法则是一种以各种不同音列为中心的音高关系体系，其主和弦可以是协和的，也可以是不协和的。

2. 在纵向的结合上，打破了以三度叠置占统治地位的传统和声的结构方法，将和弦从传统的三度叠置状态中解放出来，创造出不同于大小调和声时期的新的和声语言。

3. 作为一种新的和声音高关系体系，光有主和弦还不够，还需要相应的和弦的存在以保证整体上的风格统一。这样，在纵合化和声手法的基础上，产生出许多新的创作技法，如：斯克里亚宾的“神秘和弦”（中心和音）、罗斯拉维茨的“综合和弦”（中心音列）、勋伯格的中心音组（音程细胞）及十二音序列音乐等。

19 世纪末、20 世纪初是音乐发展迅猛，各种音乐技法不断涌现的年代。在浪漫主义后期的一些实验性作品中，以音列为中心的多声部写法逐渐替代了传统和声中以和弦为中心的多声部写法，这种趋势成为一种必然。从发展的角度来看，它又是对中世纪的某种做法的一种回归现象。从纵、横一体化的角度来看，20 世纪的许多和声现

象都是产生于此，都与纵合化和声手法有着直接或间接的联系，因为它们之间的共同点之一即是纵、横一体化。因此，在以个性化为中心的20世纪和声音高关系体系中，纵合化和声手法发挥着至关重要的作用。

七、新调性与新音阶

19世纪末、20世纪初，古典大小调时期的调性功能和声正逐渐地从统治地位开始退居到第二线，这时期大量的和声实验成为当时一些作曲家作品中的一个共同特征。各种实验调性、实验和声、中古调式音阶、人工音阶对后来音乐创作的影响非常之大，这是过渡时期调性的一个主要特征。

从调性的角度来看，出现了许多不同于古典大小调时期的调性，如旋律性调性、和声性调性、持续音调性、轴心调性、多调性、无调性等。

旋律性调性是通过旋律中的中心音所体现出来的调性特征。其特点为调中心音通常是在旋律中反复地出现，或长时值地在重要的位置上出现，使人感到它的中心音的作用。

和声性调性指调性的确定是通过和声进行与调中心和弦来确定的。这时期所运用的和声性调性与古典传统和声性调性的区别是：可以是传统的构成方式，也可以是非传统的构成方式。

在浪漫主义后期的和声实践中，除个别地方有功能性进行因素之外，大多数的和声进行为非功能性和声进行。因此调中心的确立常常依赖于该和弦所处的曲式结构位置，该和弦出现的频率多少，以及其他和弦对于它的支持等来确定。

特殊的和声性调性如斯克里亚宾的“神秘和弦”音高关系体系，这是一种以特定结构的和声（“神秘和弦”）为基本结构成分，完全个性化又具有严密组织逻辑的音高关系体系。它是20世纪上半叶斯克里亚宾独创的、带有个人风格特征的一种创作方法。

持续音调性产生于持续音的时值较长，在全曲能起到中心及稳定的作用时，这样的特殊地位，使它成为调中心，来加以表明调的存在。

轴心调性是巴托克最喜欢用的方法之一，通常以两个不同调式的某一个音为轴，采用反向倒影的方法，将这两个调式排列出来，形成一种新型的调性思维模式。

多调性是指同一时间内两个或两个以上的调性结合。我们前面提到的调性游移无论如何复杂，毕竟是调性在不同时间段上的展开，而调性复合（多调性）则引起了两个调性在空间上的重叠。尽管有人认为在听觉上两个或两个以上的调是感觉不到的，但在实际的作品中这种多调思维方式，却是一种普遍存在的现象。

无调性是指没有调性中心，音响组织缺乏调性感觉的创作手法与音乐类型。所谓自由无调性则是指非十二音序列原则写作的无调性音乐。

自由无调性音乐始于20世纪初期，是调性扩张的必然结果。在音乐发展的历史过程中，音乐技法的每一次变革，都与当时的社会背景相关。无调性大致界定了一个宽泛的创作实践领域，其共有的特征是缺乏调性音乐的那种规范的相互联系的发展程序，也没有序列主义的那种基础概念。无调性音乐是19世纪末20世纪初以来音乐作品在创作上摆脱了古典调性之后的一种比较重要的创作方法。

19世纪后半叶以来，大部分音乐作品是以半音阶为基础的。由于半音化的高度发展，调性控制范围的不断扩大，带来和声功能的削弱与调性的模糊不清，调性思维呈现出明显的多样化，产生了新的调性处理方式（如前面介绍的各种实验调性与实验和声手法）。

体现在调性的主体结构——调式音阶方面，就是采用各种非自然音的人工音阶。如各种循环音阶及各种大小调以外的各种音阶：泛音音阶、全音阶、五声音阶、八声音阶、西班牙音阶、布鲁斯音阶等。这些音阶在德彪西、拉威尔、斯特拉文斯基、格什温等人的作品中都有所体现。

人工音阶是与自然音阶相对应而言的一种音阶形态。它与自然音阶的主要区别是在构成方式方面。自然音阶一般可以通过五度相生的原理来加以产生，而人工音阶则需要各种人为的方式来加以产生，如等分方式（循环音阶）与综合方式（合成音阶）。

等分方式（循环音阶）是以八度等值划分为基础的结构循环的音高模式，即将十二个半音平均分成若干份，每份的结构是一样的。这样，在十二个半音中，可以被均分的数字有6、4、3、2，在此基础上可形成六分音阶（全音阶）、四分音阶（减调式）、三分音阶（增调式）、二分音阶（三全音调式）等各种音阶结构。如梅西安的有限移位调式，都是建立在等分方式的基础上形成的，共有七种:2:2结构（全音阶）、1:2结构（减调式）、2:1:1结构（增调式）、1:1:3:1结构（三全音调式）、1:4:1结构（三全音调式）、2:2:1:1结构（三全音调式）、1:1:1:2:1(三全音调式)。

综合方式（合成音阶）是将两个以上的不同音阶（或局部音阶）混合在一起，所形成的一种新的音阶。如巴托克可以通过“轴心调性”的方式——实际上就是调式综合的方式形成许多新的音阶，如：巴托克《小宇宙》No.110（“撞击之声”）。

八、结 束 语

19世纪末至20世纪初，音乐创作进入至流派繁多、手法多样的创作时期，和声

手法随着作曲技法的变化而发展变化。随着音乐的多元化发展的趋势形成，作为传统调性音乐的主体结构（主要构成要素）——调性与音阶，正经历着一场前所未有的重大变革的考验，各种新的调性、新的音阶大量涌现出来，成为这时期音乐风格的一个主要特征。几乎所有的原有的东西，或被加以改头换面，或正在被新的东西所取代。

综合来看，在调性方面，T—D—T 作为传统调性音乐的标志，正在走向瓦解，新的调性思维正在建立。在音阶方面，由于音乐思维的复古化、民族化，使得各种中古调式音阶、民间调式音阶大量使用。由于作曲家所追求的个性化音乐语言，使得各种“人造主和弦”、各种“人工音阶”得以产生。整个音乐正在向多元化的趋势发展。

这种发展又是以再现历史曾经有过的某个阶段为前提特征的，这是一个具有典型的螺旋式上升发展的历史阶段。它打破了旧的以往的调性体系，正在建立一种新的多元化的和声体系，为 20 世纪以来的音乐发展创造一定的准备条件。

练习二十三

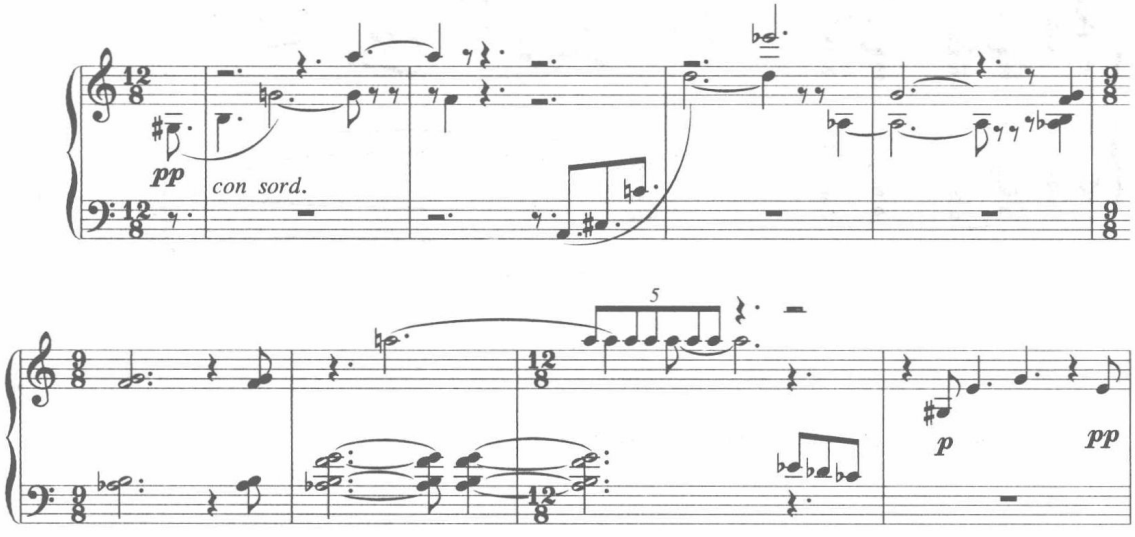
一、思考题

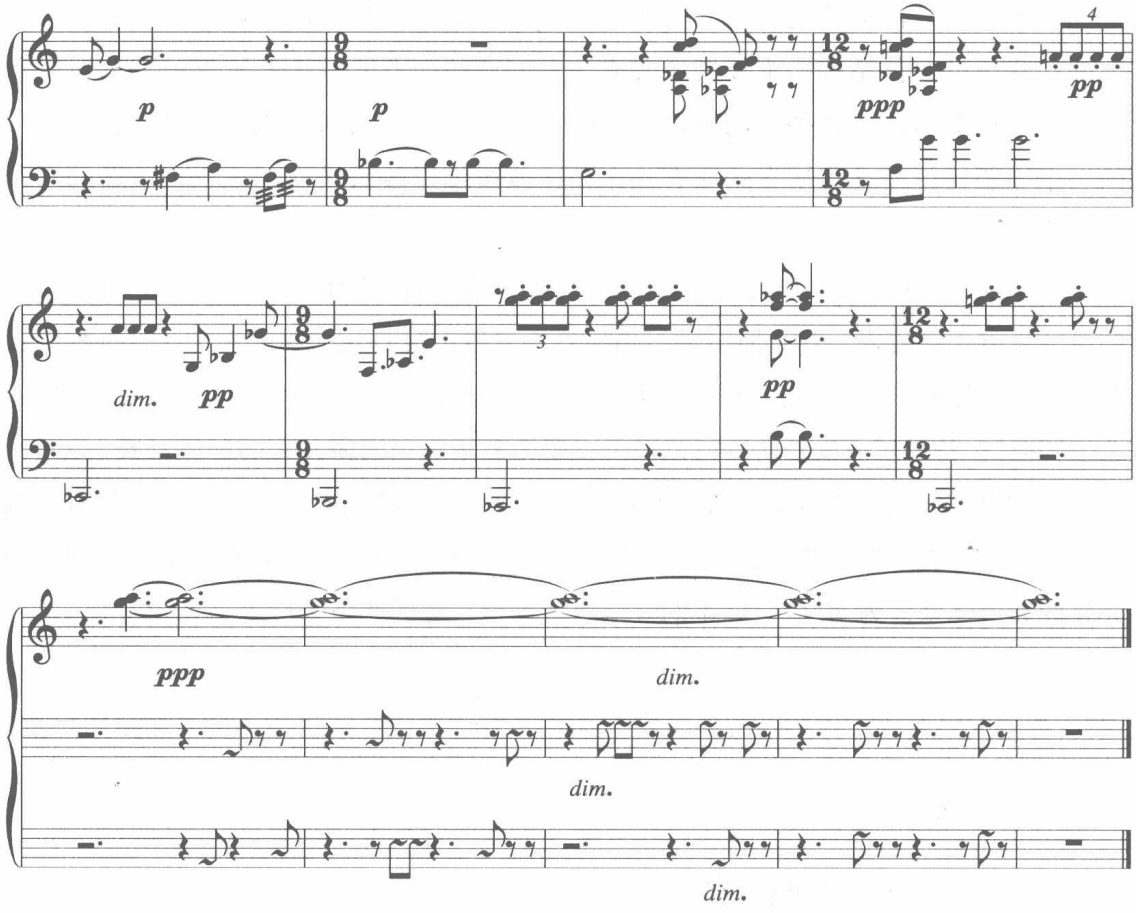
1. 近现代和声理论的内容有哪些？
2. 如何看待大小调和声在近现代音乐中的继承与发展？

二、分析下列作品，说出其采用的具体创作手法（哪种音高关系体系）

例 23–607

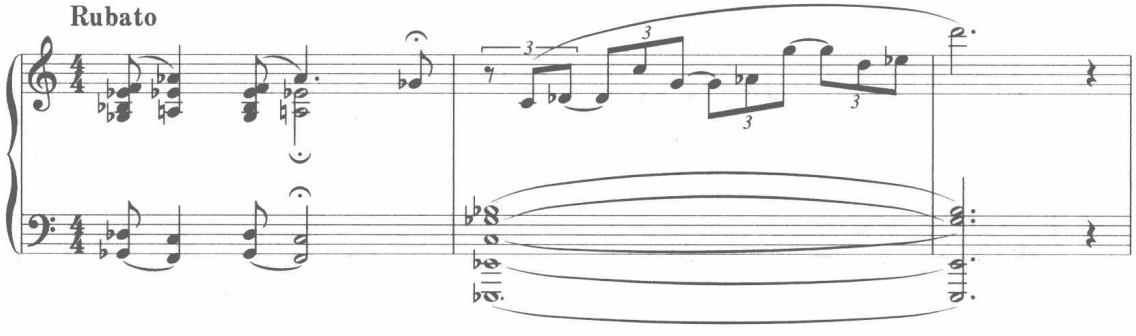
杰尼索夫《为竖琴、二把小提琴、中提琴、大提琴而作》Op.16，No.6（钢琴缩谱）





三、把下面主题发展成一首带有近现代风格的音乐作品

例 23-608



四、分　析

勋伯格《钢琴曲三首》(Op.11，No.1)

主要参考文献

一、译著译文

1.〔美〕斯蒂凡·库斯特卡、多萝西·佩恩著，杜晓十译：《调性和声及20世纪音乐概述》，人民音乐出版社，2010年。

2.〔美〕斯蒂凡·库斯特卡著，宋瑾译：《20世纪音乐的素材与技法》，人民音乐出版社，2002年。

3.〔苏〕霍洛波夫著，罗秉康译：《20世纪音乐中和声概念的变化》，《天津音乐学院学报》，1985年第1、2期。

4.〔英〕莫·卡纳著，冯覃燕、孟文涛译：《当代和声》，人民音乐出版社，1983年。

5.〔美〕文森特·佩尔西凯蒂著，刘烈武译：《20世纪和声》，人民音乐出版社，1989年。

6.〔美〕阿伦·福特著，罗忠镕译：《无调性音乐的结构》，上海音乐出版社，2009年。

7.〔美〕乔治·珀尔著，罗忠镕译：《序列音乐写作与无调性》，中央音乐学院出版社，2006年。

8.〔苏〕霍洛波夫著，罗秉康、高燕生译：《和声学教程》，人民音乐出版社，2008年。

9.〔奥〕勋伯格著，罗忠镕译：《和声学》，上海音乐出版社，2007年。

10.〔德〕保罗·亨德米特著，罗忠镕译：《作曲技法》第一卷，上海音乐出版社，2002年。

11.〔苏〕斯波索宾等著，陈敏译，刘学严校：《和声学教程》，人民音乐出版社，1991年。

二、学术论文

1. 刘康华：《二十世纪的中心和音技术》，《中央音乐学院学报》，1995年第2期。

2. 刘康华：《罗斯拉维茨的中心音列技术》，《黄钟》，1995年第2期。

3. 刘康华：《二十世纪和声的共同逻辑原理与分析方法》，《中央音乐学院学报》，1992年第1期。

4. 刘康华：《二十世纪和声的基本结构成分及其衍生的音高关系体系》，《中央音乐学院学报》，2006年第2期。

5. 甘璧华：《核心和音技术》，《音乐艺术》，1995年第2期。

6. 杨通八：《调式半音体系与和声的现代民族风格》，《中国音乐学》，1986年第3期。

7. 杨通八：《论和声的广义功能》，《音乐研究》，1985年第2期。

8. 王桂升：《勋伯格〈三首钢琴小品〉之结构初探》，《音乐研究》，2006年第2期。

9. 胡向阳：《和声概念的演变与发展》，《黄钟》，2006年第2期。

10. 高为杰：《音级集合的配套》，《中国音乐》，2004年第4期。

11. 桑桐:《五声纵合性和声结构手法》,《和声学学术报告会论文汇编》,武汉音乐学院,1979 年。

三、学术专著

1. 王震亚 :《十二音序列》,人民音乐出版社,1991 年。
2. 于苏贤 :《20 世纪复调音乐》,人民音乐出版社,2001 年。
3. 郑英烈 :《序列音乐写作基础》,上海音乐出版社,2007 年。
4. 苏夏 :《和声的技巧》,上海文艺出版社,1984 年。
5. 王进 :《二十世纪和声中的个性写作风格与共性思维基础》,教育科学出版社,2002 年。
6. 吴式锴 :《和声艺术发展史》,上海音乐出版社,2004 年。
7. 桑桐 :《和声论文集》,上海音乐出版社,2002 年。
8. 桑桐 :《半音化的历史演变》,上海音乐出版社,2004 年。
9. 桑桐 :《和声学教程》,上海音乐出版社,2001 年。
10. 杨通八 :《和声分析教程》,上海音乐出版社,2005 年。
11. 童忠良 :《近现代和声的功能网》,人民音乐出版社,1984 年。
12. 黄虎威 :《转调法》,人民音乐出版社,1983 年。
13. 杜晓十主编 :《和声学》,高等教育出版社,2005 年。
14. 吴式锴 :《和声学教程》,人民音乐出版社,1984 年。
15. 于苏贤 :《申克音乐分析理论概要》,人民音乐出版社,1993 年。
16. 徐平力 :《20 世纪初期的和声研究》,上海音乐出版社,2009 年。

GAOJIHESHENGXUE
JIAOCHENG

高级和声学教程

定价：86.00元

ISBN 978-7-103-04564-0

9 787103 045640 >

9 787103 045640